



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LITERATURA

HISPANOAMERICANA

***YO SOY ESPACIO, YO SOY PITA AMOR: ESPACIO Y
SUBJETIVIDAD EN LA OBRA NARRATIVA DE GUADALUPE AMOR***

QUE PRESENTA:

IRAÍS RIVERA GEORGE

ASESORA:

DRA. ALICIA V. RAMÍREZ OLIVARES

LECTORES:

DRA. ALMA CORONA PÉREZ

DRA. MARÍA DEL CARMEN GARCÍA AGUILAR

DR. ALEJANDRO RAMÍREZ LAMBARRY

DRA. ADRIANA SAÉNZ VALADEZ

A mi familia, por siempre apoyarme.

*A mis amigos, por su paciencia y
sus venerables reconocimientos anuales.*

A mi comité, por el tiempo y la dedicación.

Índice.....	2
Introducción.....	3
1. Por una definición de Subjetividad Nómade.....	9
1.1 El esquizo, el CsO y el devenir.....	10
1.1.2 Del cuerpo y la Subjetividad Nómade.....	15
1.2 El ser mujer.....	20
1.2.1 Escritura y subjetividad.....	41
1.3 Identidad narrativa desde una perspectiva de género.....	56
2. Los espacios me configuran: Espacio-cuerpo-mujer en Guadalupe Amor.....	66
2.1 <i>Espacio literario</i> : elementos para el análisis del <i>topos</i>	71
2.1.1 Identificando el espacio: Narrativa.....	80
2.2 El espacio y el género (Aproximaciones desde los estudios del género al espacio).....	87
2.3 Un cuerpo propio: del cuerpo vivido al cuerpo habitado.....	98
3. Guadalupe Amor, mujer de otro tiempo y otro topos.....	108
3.1 De vida y poesía.....	123
3.2 Pita, el personaje del olvido.....	143
3.2.1 Mi vida detrás de la fachada.....	149
3.2.2 De los espacios y rincones.....	151
4. La ciudad de Guadalupe Amor: la Ciudad de México en Galería de títeres.....	253
4.1 Pita y el cuento.....	256
4.1.2 Mínima cartografía de la ciudad de México.....	260
4.1.2.1 De vacío y soledad: La señora Yamez.....	263
4.1.2.2 El deber ser contra el cuerpo.....	267
4.1.2.3 Del asumirse al ser.....	273
4.1.2.4 De tabú y subversión.....	277
4.1.2.5 El castigo por vivir el cuerpo.....	285
Conclusiones.....	294

INTRODUCCIÓN

Más allá de mí se juzgará mi poesía. Por ahora, lo importante es lo que ella significa para mí en lo personal. Mi necesidad de expresarme ha hallado un cauce legítimo. Siento que mi ser ha dado un fruto, y espero que mi espíritu vaya por un camino ascendente.

Guadalupe Amor

La obra de Guadalupe Amor, a pesar de ser tan vasta, ha pasado desapercibida para la mayoría de los estudios literarios; ignorando que en ella se encuentra parte de la historia y costumbres del México de medio siglo XX, los cuales son registrados en su obra narrativa, dando cuenta de los cambios sufridos en el país, social y económicamente hablando. Pero, el trabajo de una de las mujeres más polémicas de la Literatura Mexicana, más allá de la cuestión histórica, nos permite conocer al personaje mismo que ella creó sobre sí, a través de la autoficcionalización y la memoria, haciendo partícipe al lector de su vida y sus preocupaciones.

A pesar de ser una mujer que no cursó estudios universitarios, su interés por las letras le permitió conocer a los clásicos que la influenciaron, a la vez que sembraron en ella la inquietud sobre su ser, así como la necesidad de conocerse y definirse a sí misma. Esta incógnita existencial dio paso para que Amor creara grandes piezas poéticas que muestran sus inquietudes ontológicas, las cuales nos ayudarán a comprender cómo llegó a ser la Pita liberal, escandalosa y vanidosa que ha quedado en la memoria de la cultura mexicana. Esta definición de su ser nos lleva a cuestionarnos sobre la manera en cómo se percibe la construcción de la identidad a través de la subjetividad, lo que a su vez nos hace reflexionar sobre la relación de la obra de esta escritora con la Filosofía, en específico, con la propuesta filosófica de la italiana Rosi Braidotti sobre los *Sujetos nómades*, la cual se explicará con detenimiento más adelante.

El presente trabajo pretende establecer un puente entre la obra de Guadalupe Amor y las teorías filosóficas sobre el Ser desde una perspectiva posmoderna; partiendo de la teoría sobre el Cuerpo sin Órganos de los filósofos italianos Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes son retomados por la filósofa feminista Rosi Braidotti con la concepción del Sujeto nómada; esto, con la intención de definir qué es la Subjetividad nómada, lo que nos permitirá realizar el análisis de la parte de la obra narrativa de Guadalupe Amor, con el objetivo de identificar el proceso de construcción de la identidad a partir de la Subjetividad Nómada y el espacio en la obra narrativa de la escritora mexicana.

Esta inquietud, surge de la necesidad de un análisis de la construcción de la Identidad de una de las figuras más polémicas de nuestra cultura, Guadalupe Teresa Amor Schmidlein a través de la obra escrita por ella misma; pues la naturaleza de esta obra literaria encara la visión y la autoconstrucción a través del reconocimiento del espacio simbólico, como lo refiere Consuelo Meza Márquez en su libro *La utopía feminista: Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas* (2000):

[...] la identidad puede ser estudiada como un metadiscurso, como literatura; contiene una narración que busca dar sentido a los acontecimientos de la vida de una persona, para comprenderse a sí misma y como elaboración del acontecer propio y del mundo. Es, también la explicación ante los otros y aclaración ante ella misma o en los otros (89).

A esto debemos agregar que las recientes teorías sobre identidad, al considerarla un producto variable o transformable, nos diferencia del otro, mas no a partir del otro. Incluye, además, el concepto de Contexto; es decir, que según nuestro entorno político, social, económico y familiar nos definirá como individuos. En *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* (1957), y la mayoría de sus poemas, Amor se construye a través del espacio;

mientras que en la obra semiautobiográfica lo hace a partir del nido familiar que la cobijara durante su infancia. Es decir, el espacio, en este caso, la casa paterna y en decadencia, es la que marcará en Pita la necesidad de atención; su identidad se ve formada a través del recorrido de cada habitación, sobre todo, de la descripción; específicamente, en las cargas semánticas contenidas en ellas, como lo refiere Luz Aurora Pimentel en su libro *El espacio en la ficción* (2001), “Describir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo” (16).

De esta manera, Pita, la mujer adulta y caprichosa, recrea y crea a través de la memoria los rescoldos del recuerdo de su casa infantil; cada rincón es descrito y detallado con objetos que lo dotan de nostalgia, de decadencia; pero, sobre todo, de una no pertenencia. Pita se sitúa en cada uno de los espacios: la recámara de su madre, el juguetero, la cocina, etc. Este describir desemboca en explicar quién es Guadalupe Amor, en definirla con propias palabras; así, espacio e identidad se ven estrechamente unidos por la memoria, ella dibuja su casa paterna y de la infancia, a la vez que se dibuja así misma, limita los bordes entre la niña y la mujer controversial en la que se convertirá; la escritura de Amor es un escribir para identificarse y definirse, es el proceso de reconocerse diferente a ellos, los otros, mujeres y hombres que constituyen su núcleo familiar y, esporádicamente, de algún personaje externo, de un afuera que se ve cruel y hostil, como será en su vida adulta. De este modo, definirse es identificarse como mujer, una mujer única e irrepetible.

Por lo tanto, se establecerá una relación entre la producción de la Identidad con la configuración del Espacio, escrutando desde la mirada del espacio y el género la vida-obra de esta mujer tan controversial; para identificar cómo, por medio de la reconstrucción del pasado y de la memoria de la infancia, situada en la casa de su niñez y sus vivencias reflejadas en su obra poética, ella misma se va dibujando: es pluma y personaje a la vez, mitificándose a sí misma, otorgándose ciertas características que la hacen única y maravillosa, identificándose y

creando una imagen para que la posteridad la recuerde tal y como desea: mujer rebelde desde niña, dispuesta a la aventura y solitaria; lo que nos da entonces, la raíz de su identidad; establecida por el espacio de su primer mundo, que es el hogar, lleno de lugares que no le pertenecían y de aquellos que durante su vida adulta no pudo habitar o encontrar.

Cabe mencionar que la autora y protagonista de la historia semiautobiográfica sólo describe el espacio, no cuestiona el orden establecido, ni las costumbres católicas ni sociales, como una crítica social; sino, como un repudio personal. Construye el espacio para sentirse ajena, como niña, como mujer, como sujeto nómada, quien no se siente parte de los espacios que le fueron asignados en la casa paterna. Mientras que, en su obra cuentística, el espacio se manifiesta como un elemento determinante de la identidad de los personajes que se dan a partir de la mirada del otro, desde los lineamientos del sistema patriarcal que, sin importar que sean presentados desde el personaje mismo, son concebidos bajo la perspectiva moral que rige al México de medio siglo.

Para poder realizar el análisis de la obra narrativa, se decidió dividir el trabajo en cuatro apartados que significarán el camino a recorrer para comprender la construcción de la identidad desde la subjetividad. La primera parte, se centrará en un breve recorrido por las teorías filosóficas sobre el Sujeto y la Subjetividad nómada, iniciadas por Delleuze y Guattari en su libro *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972), siendo, posteriormente, retomadas por Braidotti, relacionándolo con los preceptos filosóficos de Michael Foucault sobre el Sujeto y las relaciones de poder; que nos permitirán comprender cómo se establece el entramado entre la mentalidad nómada y su proceso de subjetivación en la escritura como un medio de aprehensión de la realidad que refleja, a la vez que se relaciona con el contexto social que determina y domina nuestra sociedad; esto, con la intención de analizar la obra de Guadalupe Amor e identificar cómo se realiza dicho proceso, tanto en su autoficcionalización como en los personajes de sus cuentos.

Para el segundo apartado, se pretende establecer las relaciones entre los conceptos Espacio-Cuerpo y Mujer para la comprensión del proceso de subjetivación desde el cuerpo como un *topos* de la experiencia, a la par que influye en la comprensión del ser. Es decir, mostrar cómo el cuerpo es el primer espacio que habitamos y desde el que habitamos al mundo, cuya relación con lo que llamamos realidad, es compleja, debido a que la experiencia se diferencia no sólo por las circunstancias, sino también por cómo es asumida por quien la vive, viéndose influenciado, además, por el espacio en el que se desenvuelve cada persona que se ve configurado por relaciones de poder que determinan un deber ser.

El siguiente apartado, tiene como objetivo relacionar la obra poética de Guadalupe Amor con su vida en una breve biografía que sirve como un introducción al análisis del *topos* y de la subjetividad en su novela semiautobiográfica: *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* (1957), para referirse a la constitución del sujeto nómada a partir de su conexión con el espacio en el que se narra la historia proveniente de la memoria infantil de la autora. Así como también, situar a la mujer escritora en un momento de gran relevancia para la escritura y la filosofía hecha por las mujeres en México, lo que nos permitirá comprender aún más cómo la época en la que le tocó vivir a nuestra escritora, influyó de manera directa e indirecta en su obra; a la vez que ella generó una ruptura con el deber ser mujer a partir su comportamiento y sobre todo, con su escritura.

Finalmente, el cuarto y último apartado pretende hacer una breve introducción sobre la crítica y los estudios realizados sobre la antología de cuentos *Galería de títeres* (1959), para evidenciar la falta de un análisis más detallado, relacionado con el manejo del espacio y la configuración de los personajes; los cuales, junto con algunas situaciones que son constantes en su obra, o al menos, coincidentes con pasajes de su novela semiautobiográfica para así, dar paso al análisis de cinco de las cuarenta historias contenidas en la antología; siendo elegidos a

partir de la configuración de los personajes femeninos en cuanto a su concepción como sujetos que viven desde un espacio que los determina a un destino ya dictado.

Ahora, adentrémonos por estos cuatro apartados que significan el recorrido para conocer y analizar la obra de una mujer que no sólo vivió libremente, sino que a través de su escritura, fue capaz de retratar las contradicciones morales y sociales que caracterizaron una época esencial para el cambio en la situación de la mujer mexicana, criticando entre líneas la normas y los lineamientos que tanto mujeres y hombres estaban obligados a seguir o, atenerse al aislamiento y repudio de la sociedad si iban en contra de ellos. Vayamos, pues, a conocer los recovecos de la memoria de Pita, la “Señora de la tinta americana”.

1. Por una definición de Subjetividad Nómada

Muchos de los estudios literarios actuales deslindan aspectos extraliterarios durante el análisis de las obras, tales como las circunstancias personales en las que fue escrita, los sentimientos del autor, etc.; pero, no podemos negar que en varias ocasiones, la vida de un escritor llega a mezclarse con su escritura, donde la realidad de quien escribe, se mezcla con la ficción; experiencia, memoria e imaginación se amalgaman para la creación literaria, como sucede con la obra de la escritora Guadalupe Amor, quien siempre relacionó su vida con su obra; se escribe a sí misma, describiéndose y capturándose entre los versos de su poesía, en el recuerdo de su infancia en su única novela y retratándose como un testigo de la marginalidad de los personajes que habitan en la ciudad de México de los años cincuenta, que plasma en sus cuentos.

Este trabajo busca definir cómo, a través de la escritura, Guadalupe Amor perfiló su personalidad al escribir acerca de gran parte de su vida y sobre todo de sus inquietudes; además de trazar a través de su obra narrativa, la inquietud por el autoconocimiento y la subjetividad, como es el caso de la novela semiautobiográfica *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* (1957), la poesía intimista de los poemarios, *Yo soy mi casa* (1946), *Puerta obstinada* (1948), *Círculo de angustia* (1948), *Polvo* (1949), *Sirviéndole a Dios de hoguera* (1958), por mencionar algunos y, en la narración de vidas marginadas en *Galería de títeres* (1959).

Para ello, aunque este proyecto no se basa en el análisis filosófico, se considera pertinente revisar las teorías de Deleuze y Guattari sobre los CsO (cuerpos sin órganos) y el devenir; para después abordar la propuesta filosófica de Rosi Braidotti sobre los Sujetos nómades que retoman los postulados de Deleuze y Guattari sobre el *devenir* del Ser, que se

opone a la postura cartesiana del Ser dado, ya hecho; relacionándolo con las teorías de Michael Foucault sobre las Tecnologías de poder, con la intención de evidenciar la relación cuerpo con la construcción de la subjetividad.

La revisión de estas teorías obedecerá a la necesidad de dilucidar la concepción de la Subjetividad nómada y el devenir del sujeto, así como la comprensión de la multiplicidad del sujeto que da pie a los estudios sobre el ser mujer, no desde la visión normativa del deber ser patriarcal, sino como una diversidad. Por otro lado, estas teorías muestran la relación entre el cuerpo y la razón/psiquis, que en un inicio dio pie a la dicotomía jerárquica en el que la razón representa al hombre y domina al cuerpo o naturaleza, que simbolizaba la mujer; para después ir modificándose, identificando la relación entre estos dos elementos para el conocimiento de la vida, así como el reconocimiento de la experiencia como elemento relevante para la subjetivación y construcción del ser.

1.1 El esquizo, el CsO y el devenir

En 1972, los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari publicaron el libro *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* en el que contraponen la figura del *esquizo* a la del *neurótico* de Freud y el psicoanálisis, con la intención de demostrar que ésta última es sólo una reproducción más del sistema imperante, el cual se basa en los binarios que encasillan al sujeto a una u otra forma de ser o comportarse, algo ya dado y hecho, ya producido e inamovible determinado por la *Máquina social*¹; mientras que, la figura de *esquizo* que ellos proponen, se caracteriza por su movilidad, por su constante proceso que produce y no

¹ Esta idea de la máquina social nos remite a la definición de Cultura, a la que Rosario Castellanos define como una actividad humana que es “lo que se opone o lo que se añade a la naturaleza, pero, en todo caso, lo que se separa de ella, superándola” (Castellanos 54), lo que quiere decir que busca la racionalidad, la que define la realidad y los valores con las que se rigen. Esta Cultura, para Castellanos, es la que ha mantenido a la mujer sumida en la inferioridad, con la intención de mantener el poder en la imagen del Hombre.

reproduce; por lo que debemos poner atención en el sentido que tiene para Deleuze y Guattari la palabra *proceso*, pues, “lo que el esquizofrénico vive de un modo específico, genérico, no es en absoluto un polo específico de la naturaleza, sino la naturaleza como proceso de producción” (13), es decir, que lo que se vive es algo que se va dando, que se produce día a día y no es algo ya determinado o establecido; este proceso es lo que ellos conciben como un *devenir* un ser siendo que se va construyendo y no que ya está hecho.

Para los filósofos franceses, el esquizo es la imagen del sujeto alejado de los preceptos, que crea su propio camino, alejado de los códigos, tal como lo refieren en su libro: “Se podría decir que el esquizo dispone de modos de señalización propios, ya que dispone de en primer lugar de un código de registro particular que no coincide con el código social o que sólo coincide para parodiarlo” (24). Por lo tanto, el esquizo es un Cuerpo sin Órganos que es

[...] la síntesis conectiva, como la identidad del producir y del producto
[...]. El cuerpo sin órganos es el testimonio de nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio, o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes. El, lo improductivo, existe allí donde es producido, en el tercer tiempo de la serie binaria-real. Perpetuamente es reinyectado en la producción (17).

Esto quiere decir que, el esquizo o el CsO es un ente que sobrepasa las concepciones del cuerpo ya comprendido, definido y determinado; el cuerpo sin órganos es aquel que no se define a partir de lo que los otros han dictado, ni es el resultado de un proceso, sino el proceso en sí; sujeto en constante construcción.

La intención de definir al esquizo como un cuerpo sin órganos, se debe a que ambos filósofos consideran que éste no está limitado por el cuerpo y los órganos sexuales que encasillan al sujeto a un rol o un comportamiento determinado por la máquina social y

paranoica: “Y esto es lo que significa la máquina paranoica, la acción de efracción de las máquinas deseantes sobre el cuerpo sin órganos, la reacción repulsiva del cuerpo sin órganos que las siente globalmente como aparato de persecución” (18).

El título mismo del libro, devela la intención de Deleuze y Guattari de echar por tierra la propuesta psicoanalista que centra en la imagen de Edipo la explicación del ser en relación con el deseo, esto es, la máquina social, donde el “cuerpo lleno sin órganos es producido como Antiproducción, es decir, no interviene como tal más que para recurrir toda tentativa de triangulación que implique una producción parental” (23). Lo que quiere decir que, el esquizo, el Anti Edipo niega ser la reproducción por parte del padre, se asume como una autoproducción que

[...] pasa de un código a otro, que *mezcla todos los códigos*², en un deslizamiento rápido, siguiendo las preguntas que le son planteadas, variando la explicación de un día para otro, no invocando la misma genealogía, no registrando de la misma manera el mismo acontecimiento, incluso aceptando, cuando se le impone y no está irritado, el código banal edípico, con el riesgo de atiborrarlo con todas las disyunciones que este código estaba destinado a excluir (23).

De tal forma que, el esquizo elimina la linealidad binaria de la máquina social y da pie a lo múltiple, concepto que es explicado en el libro *Mil mesetas*, publicado en 1980, casi diez años después de *El Anti Edipo*. Lo múltiple es significado o representado, para estos filósofos, por la imagen del *Rizoma* que se “caracteriza por el afuera; por la línea abstracta, la línea de fuga y de desterritorialización según cambian de naturaleza al conectarse con otras” (14), lo que significa que existe lo múltiple, contrario al dualismo o dicotomía a la que se había constraído al sujeto; no hay una manera de ser buena o mala, no se parte de un binarismo,

² Las cursivas son del autor.

sino de una multiplicidad, si bien no infinita, sí con una diversidad extensa. “[n]o hay una imitación ni semejanza, sino un surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta por un rizoma que ya no puede ser atribuido, ni sometido a significante alguno” (16), el rizoma es “una antigenealogía”, que no busca copiar o reproducir, sino producir algo original a partir de un devenir; para explicar esto, abordan al libro como un CsO que es “devenir-mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, llevar hasta el final su evolución ‘aparalela’”. (16), ya que un libro no debe depender de significantes tales como un mensaje, un nombre, sino como seres autónomos que producen por sí mismos, mas no que son un simple producto.

Además, suma a las características del *Rizoma*, la imagen del mapa, oponiéndola al calco, debido a que “un mapa es asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competance*” (18). “El mapa no reproduce un inconsicente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones” (17-18). De tal manera que, el mapa es ese proceso, ese devenir que se construye y modifica constantemente, mientras que el calco es sólo la replica de una parte del mapa, pero que nunca lo capturará por completo, pues sólo reduce y reproduce algunos aspectos, es incapaz de abarcar lo múltiple del mapa.

Debemos comprender que, el calco tiene como objetivo el crear un modelo que explique y moldee un patrón que instaure o refuerce el sistema de la máquina social. La máquina social a la que Deleuze y Guattari se refieren, puede tratarse de las Tecnologías de poder que Foucault trata de identificar en toda su obra y, las cuales se relacionan estrechamente en la forma en cómo el sujeto o individuo se perciben desde una prescripción del Sistema a un

comportamiento definido; ya que, Foucault hace una genealogía³ de las formas en cómo se ha concebido el conocimiento desde la percepción del sí mismo, esto es, el saber del mundo desde el conocimiento y cuidado del sí, hasta la creación del Estado y el Gobierno occidental que genera la máquina opresiva y dominante, pues a partir de éste se establece el *poder individualizante*:

[...] trabajo sobre el problema de la individualidad, o más bien debería decir sobre la indentidad referida al problema del <<poder individualizante>>.

[...]

A lo que me refiero en realidad es al desarrollo de las técnicas de poder orientadas hacia los individuos y destinadas a gobernarlos de manera continua y permanente. Si el Estado es la forma política de un poder centralizado y centralizador, llamemos pastorado al poder individualizador (Foucault, *Tecnologías del yo* y otros textos afines 98)

Aunque la postura de Foucault es totalmente política⁴, insta al lector a reflexionar sobre el papel de las instituciones en la configuración del sujeto, lo que nos indica cómo éste es

³ Si bien, la postura de Deleuze y Guattari sobre la genealogía es la negación por parte del esquizo, los estudios genealógicos de Foucault nos permiten comprender la relación entre el sistema de dominación y la concepción del sujeto, como un medio de manipulación que tiene como objetivo el mantener los valores de lo que los filósofos del esquizo, denominan Máquina social. Esto es, Foucault crea un calco de cómo el Sistema ha recurrido a diversos medios para mantener su dominación, más es claro que no busca reducir sino explicar aspectos específicos de éste para poder combatirlo.

⁴ Decimos que la postura de Foucault es política, debido a que el interés de este filósofo durante toda su obra fue el develar la forma en cómo el sistema de racionalidad ejecuta su poder con la intención de mantenerlo, apoyándose de diversas instituciones que, creemos independientes o autónomas de la cuestión política, pero que realmente lo sustentan. En este punto, podemos conectar la postura negativa hacia el Psicoanálisis por parte de Deleuze y Guattari, debido a que Foucault ve en la psiquiatría una institución que sostiene y apoya al Sistema; es en sí, una tecnología del poder ya que el psicoanálisis trata de asimilar al esquizo para encasillarlo en dos figuras de enfermos mentales: el neurótico o el histérico, ambos explicados desde el complejo de Edipo, que a decir de los filósofos es

[...] una especie de símbolo católico universal, más allá de todas las modalidades imaginarias. Convierte a Edipo en eje de referencia tanto para las fases preedípicas como para las variedades paraedípicas y los fenómenos exoedípicos. [...] Este descubrimiento del inconsciente productivo implica dos correlaciones; por una parte, la confrontación directa entre esta producción deseante y la producción social, entre las formaciones sintomatológicas y las formaciones colectivas, a la vez que su identidad de naturaleza y su diferencia de régimen; por otra parte, la represión feneal que la máquina

influido por un contexto no sólo espacio-temporal, sino también político; pues dependerá de los intereses que las instituciones tengan y los medios que empleen para sujetar al “rebaño⁵” a sus reglas y sobre todo, a su poder. Tanto la imagen del *esquizo*, como la sucesión del *cuidado de sí* al Gobierno actual, denotan la estrecha relación entre los elementos internos y externos, es decir, el sujeto y su contexto, así como el medio que indica la forma de subjetivar el mundo, de aprehenderlo para intentar explicar y, sobre todo moldearlo.

Empero, la imagen del esquizo es la línea de fuga, el punto de quiebre que se ve siempre perseguido por la máquina social o por las tecnologías del poder que intentan asimilarlo y volverlo un calco, coartar el mapa que construye paso a paso e instaurar un molde que se repita dentro de lo permitido y consensuado por el sistema.

1.1.2 Del cuerpo y la Subjetividad nómada

La contraposición entre las figuras del esquizo y el Edipo reace, además, en otro elemento importante para la concepción o comprensión de la configuración del sujeto, esto es el proceso de subjetivación, ya que al contraponer dichas imágenes, los filósofos ponen en evidencia cómo el sujeto se construye a sí mismo, ya sea partiendo de la normitividad de la máquina social o, desde la libertad del esquizo rizomático.

especial ejerce sobre las máquinas deseantes, y la relación de la represión general. Todo esto se perderá, al menos se verá singularmente comprometido, con la instauración del Edipo soberano. La asociación libre, en vez de abrirse sobre las conexiones polívocas, se encierra en un callejón sin salida de univocidad (G. y. Deleuze, *El Anti Edipo*. Capitalismo y esquizofrenia 59-60).

⁵ Foucault se refiere como *rebaño* a los hombres, esto, recurriendo a la metáfora política del pastor, la cual, siguiendo el análisis platónico, se

[...] utiliza el método de la división. Traza una diferencia entre la del hombre que transmite órdenes a las cosas inanimadas (por ejemplo, el arquitecto), y el hombre que da órdenes a animales, distingue entre el que da órdenes a animales aislados (a una yunta de bueyes, por ejemplo) y el que da órdenes a los rebaños, y por fin, entre el que da órdenes a rebaños animales y a rebaños humanos. Aquí encontramos al jefe político: como pastor de hombres (*Tecnologías del yo y otros textos afines* 106).

Deleuze, en su libro *Empirismo y Subjetividad* (1953), define a la Subjetividad como la *mediación, la trascendencia*; esto, tomando como base las teorías empíricas de David Hume, quien presupone la subjetivación a partir de dos tipos de percepciones⁶: las *impresiones* o lo que Deleuze comprende como la mediación, es decir a partir de los sentidos/experiencia mediamos con el mundo y los *pensamientos o ideas* que es la trascendencia, y que se refieren a la forma en cómo pensamos o imaginamos a partir de la experiencia, en la forma en cómo la experiencia ha trascendido a la reflexión para aprehender el mundo⁷.

Por otro lado, Deleuze incluye la concepción de la *singularidad* que para él reemplaza a la universalidad que genera la máquina social y deja la puerta abierta a la concepción de las *singularidades pre-individuales* y de las *individuaciones no-personales*, recalcando el cambio en el paradigma filosófico de la concepción del Ser:

Lo *múltiple* deviene un sustantivo, Multiplicidad, y la filosofía *una teoría de multiplicidades* que no remite a ningún sujeto como unidad previa. Lo que cuenta ya no es lo verdadero ni lo falso, sino lo singular y lo regular, lo notorio y lo

⁶ La postura empírica de David Hume sobre la importancia de estas impresiones se debe a que considera que

[n]uestras ideas, en su aparición, no producen sus impresiones correspondientes y no podemos percibir un color o sentir una sensación tan sólo por pensar en ella. Por otra parte, hallamos que una impresión, ya del alma, ya del cuerpo, va seguida constantemente de una idea que se le asemeja y es solamente diferente en los grados de fuerza y vivacidad. La unión constante de nuestras percepciones semejantes es una prueba convincente de que las unas son causas de las otras, y la prioridad de las impresiones es una prueba igual de que nuestras impresiones son las causas de nuestras ideas y no nuestras ideas de nuestras impresiones (Hume 22).

Con ello, el sujeto se convierte en un ser empírico que crea o construye su realidad a partir de lo que vive; es decir, el sujeto no se construye a sí mismo, sino que es formado por la experiencia; esto, elimina por completo la idea de la substancialidad y de la creencia del alma propia del ser cartesiano que lo sustenta como un ser hecho e inamovible.

⁷ Rosario Castellanos nos dice que

[l]a naturaleza es el mundo de los fenómenos que nosotros percibimos con nuestros sentidos y que encontramos como algo objetivo, exterior a nuestra conciencia, independiente de nuestros procesos mentales. Es lo dado, lo que está allí sin que nosotros hayamos tenido necesidad de efectuar el menor esfuerzo para colocarlo. Y ese mundo de lo dado, [...] está determinado por leyes universales. [...] sobre este orden se instala el de la cultura, pero ésta es sólo a medias destino. La otra mitad es un resultado de la voluntad, la actividad, el esfuerzo del hombre (Sobre cultura femenina 54).

Con esto, busca evidenciar que la cultura es un producto que persigue o sustenta un objetivo, que es la de dominar, limitar el comportamiento y el pensamiento; lo que refuerza la idea de la cultura como una Máquina social que reproduce valores que la construyan; así, comprendemos que la cultura tiene como fin el autoconstruirse.

ordinario. La función de singularidad reemplaza la universalidad [...]. Correlativamente, pueden imponerse tipos de individuación no personales. Uno se interroga qué constituye la individualidad de un acontecimiento: *una* vida, *una* estación, *un* viento, *una* batalla, cinco horas... Se puede llamar exceidad o heceidad a esas individuaciones que ya no constituyen ni personas ni “Yo” [...]. En suma, creemos que la noción de sujeto ha perdido mucho de su interés en provecho de *singularidades pre-individuales* y de *individualidades no-personales* (G. Deleuze 2).

Concibe, además, al sujeto como un ser inacabado, siempre en formación o, como lo expresa Alejandro León Cannock en “Devenir minoritario. El movimiento de *liberación* en la filosofía de Gilles Deleuze” (2010): “carne que deviene sujeto” (Cannock 10).

Cabe mencionar que, estos teóricos han apuntado a un aspecto relevante del proceso de subjetivación, y que se refiere a la recuperación del cuerpo por parte de la filosofía, pues al entender que éste es un medio de conocimiento, también comprende que éste es un cuerpo sexuado que define y determina al sujeto; pues éste es la construcción de una subjetivación del poder que impera según el momento socio-histórico.

Esto es claro en los estudios realizados por Michael Foucault, quien ve que el cuerpo fue una máquina burguesa, que la misma burguesía vio como el

[...] elemento de sí misma que le inquietó más que cualquier otro, que la preocupó, exigió y obtuvo más cuidados, y que ella cultivó con una mezcla de espanto, curiosidad, delectación y fiebre. Con él identificó su cuerpo, o al menos se lo sometió, adjudicándole un poder misterioso e indefinido; bajo su férula puso su vida y su muerte, volviéndolo responsable de su salud futura; en él invirtió su futuro, suponiendo que tenía efectos ineluctables sobre la descendencia; le

subordinó su alma pretendiendo que él constituía su elemento más secreto y determinable (Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 73)

El control del cuerpo se llevó a cabo a través de la sexualidad; al normar el deseo, se constriñó al cuerpo a un deber ser dependiente a un género, edad y contexto; a partir de esta visión, la burguesía vio en su cuerpo la tecnología para crear una división social y económica que marcará su hegemonía, plantearon una tecnología de poder con la podían “constituirse a partir de ella un cuerpo específico, un cuerpo ‘de clase’, dotado de una salud, una higiene, una descendencia, una raza: autosexualización de su cuerpo, encarnación del sexo en su propio cuerpo, endogamia del sexo y el cuerpo” (Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 74); esto es, que a partir del reconocimiento y cuidado de sí mismos, lo que nos remite al cuidado de sí tratado en el libro de *Hermenéutica del sujeto*, el camino para el conocimiento del sujeto es a través del cuidado de sí; tal necesidad “está ligada al ejercicio del poder” (41), ya que Foucault considera que el conocerse a sí mismo implica un privilegio que conlleva a la acción política que indica que el sujeto que cuida de sí es capaz de gobernar a los otros; es así que, el cuidado de sí representa una tecnología de poder, entendiéndolo por poder como una

[...] multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras de modo que formen cadena o sistema o, al contrario, los corrimientos, las contradicciones que aíslan a unas de otra (Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 55).

Así, podemos notar un lazo entre las teorías de Deleuze y Guattari y las de Foucault, al ver cómo la máquina social o cultura, busca dominar a través de diversas tecnologías de

poder, aunque éstas sean modificables; como es el caso del cuerpo, que inició como la primera máquina burguesa que marcaba el nacimiento de un nuevo sistema que veía en su cuidado la llave para la supervivencia y la legitimación de su clase. Este cuidado de sí, que recayó en el cuerpo, se vio reflejado en cuestiones políticas, médicas que separaron al cuerpo de la razón, se buscó racionalizar el deseo para convertirlo en un dispositivo con diversas funciones, se suprimió, de cierta manera, al cuerpo como medio de conocimiento y se le encasilló como medio de alianzas, de relaciones, entre personas de cierto estatuto.

Empero, el reconocimiento del cuerpo como un medio de aprehensión del mundo y como una forma de situar al sujeto en un aquí y ahora que varía y que se construye poco a poco, dio paso a la comprensión del sujeto como un devenir. Por ello, y tal como lo señala Raúl Enrique Anzaldúa Arce en el ensayo “La formación: una mirada desde el sujeto” (2013), “el sujeto no es un ser trascendente, sino un *ser siendo*, devenir siempre abierto a procesos de subjetivación. Es donde se realiza la subjetividad, pero también efecto de la subjetividad misma” (5). Lo que quiere, es deconstruir la idea de una subjetividad generalizada: no hay universalidad en el Ser, cada sujeto conforme vive, construye su subjetividad la cual desemboca en una identidad, tal como lo apunta Michael Foucault en “El sujeto y el poder” (1988):

La conclusión podría ser que el problema político, ético, social y filosófico de nuestros días no es tratar de liberar al individuo del Estado y de las instituciones del Estado sino liberarnos de ambas, del Estado y de tipo de individualización que está ligada a éste. Debemos promover nuevas formas de subjetividad a través del rechazo de este tipo de individualidad que nos ha sido impuesta durante siglos (Foucault 12).

Existe, entonces, una resignificación del concepto de individuo que termina con las imposiciones creadas por el sistema; pero no alejadas totalmente del falologocentrismo⁸, lo que dará paso a la teoría feminista para debatir sobre la subjetividad y la identidad femenina.

1.2 El ser mujer

Mientras que las primeras teorías filosóficas se centraron en el Hombre⁹, como representante universal de la humanidad, nuevas miradas y perspectivas que reconocen la importancia del estudio de un cuerpo sexuado, surgen propuestas que abordan la cuestión del Ser mujer, como lo hace Rubí de María Gómez Campos, en *El feminismo es un humanismo* (2013), y quien acierta a señalar que

[...] ella [la mujer] se vive, se conoce y se presenta siempre en función de otro ser, que con frecuencia es el padre, el marido y/o los hijos. Su ausencia de la cultura occidental deriva del hecho de su desvaloración social y humana. [...] Paradójicamente la mayor manifestación de la mujer en la cultura ha sido su ausencia” (51).

⁸Raúl Madrid Ramírez en “Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el feminist law” (2000), señala que “[u]no de los aspectos del pensamiento logocéntrico, es decir, de la actitud intelectual tradicional de la metafísica, que privilegia el ser (presencia) sobre nada (ausencia), es lo que Derrida denomina el falocentrismo o falo[lo]gocentrismo, para indicar, como los mismos términos ya lo manifiestan, la centralidad de lo fálico y la dominación en la primacía del lógos-presencia al interior de la historia de Occidente (403). Es decir, el papel que se le da al discurso patriarcal y a la imagen del falo para la organización de la sociedad y los valores, como lo verdadero y lo privilegiado.

⁹ A este respecto, Rosario Castellanos en su tesis *Sobre cultura femenina* (1950), indica que

[e]l mundo que para mí está cerrado tiene un hombre: cultura. Sus habitantes son todos aquellos del sexo masculino. Ellos se llaman a sí mismos hombres y humanidad a su facultad de residir en el mundo de la cultura y aclimitarse en él. Si le pregunto a unos de esos hombres qué es lo que hacen él y todos sus demás compañeros en ese mundo me contestará que muchas cosas: libros, cuadros, estatuas, sinfonías, aparatos, fórmulas, dioses (48).

A mundo, Castellanos se refiere a todo lo referente al conocimiento, los valores y la cultura; el ámbito filosófico es el saber al que el Hombre ha tenido acceso completamente, mientras que la mujer, ha sido relegada por ser incapaz por sus características físicas y espirituales, incluso, las mismas mujeres al interiorizar la cultura falologocéntrica se alejan de los ámbitos destinados por y para el hombre, al asumirse inferiores.

Esto es, que la mujer ha sido lo que el otro ha dicho que somos y nos han situado como una mera definición de un *deber ser*¹⁰.

Helen Cixous, en *La risa de la medusa* (1995), denuncia y crítica la definición que se le ha dado a la mujer a partir de la actitud que debe tener, a pesar de estar ausente de la historia y el conocimiento filosófico que “ordena y reproduce todo pensamiento” (15) y que la ha determinado a ser

[...] en calidad de *cuerpo*. Como si, separada del exterior donde se realizan los intercambios culturales, al margen de la escena social donde se libra la Historia, estuviera destinada a ser, en el reparto instituido por los hombres, la mitad no social, no-política, no-viviente, siempre la facción naturaleza por supuesto, a la escucha incansable de lo que ocurre en el interior, de su vientre, de su <<casa>> (18).

Por su parte, Rosario Castellanos señala que desde el discurso filosófico se le ha hecho saber a la mujer que

[...] la esencia de la feminidad radica fundamentalmente en aspectos negativos: la debilidad del cuerpo, la torpeza de la mente, en suma, la incapacidad para el trabajo. Las mujeres son mujeres porque no pueden hacer esto ni aquello, ni lo de más allá. Y esto, aquello y lo de más allá está envuelto en un término nebuloso y vago: el término de cultura (Sobre cultura femenina 47-48).

¹⁰ Margarita Dalton Palomo, en *Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria* (1996), recorre el mundo clásico para identificar el ser mujer y cómo ésta era definida social y culturalmente, demostrando que el discurso imperante, el falologocéntrico, ha dictado lo que es ser mujer,

[l]o femenino es un enunciado que define y determina a la mujer en cuerpo discursivo. De ese cuerpo discursivo se deriva todo lo que tiene que ver con ciertas cualidades, actitudes o modalidades del ser denominadas “femeninas”, que son la belleza, la castidad, la obediencia, la sumisión, la resignación, el miedo o temor, el pudor, la mentira o el engaño, la ambigüedad o la ambivalencia, la ignorancia y el silencio” (54)

Esta afirmación le lleva a concluir, de manera similar a la de Gómez Campos, que el ser mujer “se manifiesta como un ser para otros” (54).

La mujer es entonces, un sujeto ausente del discurso, que sólo es visto o considerado desde una perspectiva minimizante que la relega al plano de los sentidos, lo irracional. Aunque, debemos referir que esta ausencia ya no es total, la participación de la mujer en la construcción del conocimiento ahora es posible, gracias a la introducción de estudios que abarcan la cuestión del género.

Sin embargo, es imperante identificar cómo se ha determinado a la mujer de esta manera, pues, a pesar de los cambios que han surgido durante el reconocimiento de la mujer como sujeto activo social, política y culturalmente, aún existen concepciones añejas que relegan el papel de la mujer; para ello, retomaremos lo expuesto por Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo* (1949), analiza diversos discursos (biológico, histórico, mítico), para demostrar que el Ser mujer es un constructo cultural que conviene a una ideología falologocéntrica:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. Únicamente la mediación de otro puede constituir a un individuo como Otro (109).

Tal construcción del Otro, que clasifica y cosifica a la mujer, proviene de un pensamiento que, a decir de Friedrich Engels, surge al momento en que inicia la acumulación. González Campos, en *El feminismo es un humanismo*, apunta que “[a]firmar que el varón era el *poseedor de los bienes* familiares durante el origen de la acumulación, cuando todavía las relaciones consanguíneas se expresaban matrilinealmente, expresa la existencia de una opresión económica de la mujer” (29). Dicha opresión económica busca mantener al margen a la mujer de las esferas públicas, destinadas a los hombres; marcando una tajante división

jerarquizante entre los sexos, a partir de la concepción de los géneros, que asigna un rol, un deber ser que deja a la mujer al cuidado, pero sobre todo, bajo la vigilancia del hombre, con la excusa de una supuesta inferioridad física e intelectual.

La diferencia dada entre la mujer y el hombre como constructo social y cultural se resume con el concepto de “Género”, que como lo señala Graciela Hierro, en el artículo “Género y Poder” publicado en 1995: “[e]l género es en verdad un sistema de jerarquía social, es una desigualdad de poder impuesta sobre el sexo-género. Constituye la sexualización del poder” (35). Esto es, la organización social se fundamenta en una división de los sexos a partir del género, idea ya implícita en la teoría de Foucault, pues la sexualidad está dominada por un discurso, a la que el filósofo denomina tecnologías de poder; las cuales someten a partir de jerarquías binarias, donde unos son superiores y dominadores de las inferiores.

Cabe aclarar que, para los estudios de la mujer y los estudios de género, el término y su percepción difiere enormemente. Rosi Braidotti, en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004), expone cómo el concepto de género se ha puesto en duda; esto, a partir de los debates feministas de los años ochentas y que derivaron en dos posturas: la del feminismo idealista (escuela angloamericana y estudiosas del género), que “se reduce a todo lo textual” (136) y la materialista (escuela francesa y estudiosas de la diferencia sexual) que “se reduce a todo lo social” (136); afirmando que

[...] la noción de <<género>> se encuentra en un momento de crisis dentro de la teoría y la práctica feminista, que está sufriendo una intensa crítica por parte de todos los sectores tanto por su impropiedad teórica como por su naturaleza políticamente amorfa e imprecisa. La feminista italiana Liliana Borghi llama al género <<corta pastas>>, porque puede tomar la forma que uno desee. [...] la

noción de género es una vicisitud del *idioma inglés*, una noción que tiene muy poca relevancia para las tradiciones teóricas en las lenguas romances (79).

Por ende, debemos comprender que, la postura de la teórica determinará el cómo se concibe al género; para Judith Butler, de la escuela angloamericana, el género es considerado una performatividad¹¹, no algo dado, sino que se asume a partir de un contexto sociocultural:

Originalmente con el propósito de dar respuesta a la afirmación de que <<biología es destino>>, esa diferenciación sirve de argumento de que, con independencia de la inmanejabilidad biológica que tenga aparentemente el sexo, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo. Por tanto, la unidad del sujeto ya está potencialmente refutada por la diferenciación que posibilita que el género sea una interpretación múltiple del sexo (Deshacer el género. El feminismo y la subversión de la identidad 54).

De este modo, se refuta la idea de que el sexo asigna al género, como si fueran términos indisolubles; el contexto y cómo éste es asumido por la persona, determina el cómo puede o quiere comportarse, qué rol seguir o cómo desarrollarlo. Así, debemos entender al género como la postulación de los roles que se le asignan al hombre y a la mujer como algo cultural y que

¹¹ Judith Butler, en el prefacio de *Deshacer el género* (2007), dice que:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo <<interno>> de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto de actos naturalizados (Deshacer el género. El feminismo y la subversión de la identidad 17).

[e]l hecho de que la realidad de género se determine mediante actuaciones sociales continuas significa que los conceptos de un sexo esencial y una masculinidad o feminidad verdadera o constante también se forma como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria (275).

Es decir, el género es un medio del cual se vale la sociedad o la máquina social a la que hacen referencia Deleuze y Guattari, para marcar los comportamientos aceptados; los cuales, están concebidos desde una ideología falologocentrista, que favorece al hombre sobre la mujer y, que además, determina las prácticas sexuales como una forma de preservar la jerarquía asumida como natural. Pero, también es la posibilidad de la diversidad, al ser algo performativo y no algo ya dado o construido; pues cada sujeto lo vive de diferente forma, alejándose de las imposiciones socioculturales.

Desde otra perspectiva, Luce Irigaray, de la escuela europea y de gran influencia para teóricas como Rosi Braidotti, considera que debe deconstruirse la idea de división genérica o sexual desde el lenguaje; en *Yo, tú, nosotras* (1992), sostiene que:

El género de las palabras está, de una u otra forma, ligado a la cuestión de género de los sujetos hablantes. Las palabras tienen una especie de sexo escondido y ese sexo es desigualmente valorado según se entienda masculino o femenino. Es un hecho que no se percibe directamente, y para enmascararlo se necesitan estudios en profundidad, sincrónicos y diacrónicos, sobre el léxico y la sintaxis (124).

Irigaray, hace notar que la problemática del género permea en todos los aspectos humanos; el lenguaje mismo es un reflejo de la postura que rige nuestra sociedad; por lo que, se debe buscar una liberación al,

[...] encontrar un nuevo equilibrio para las relaciones entre los sexos en la lengua, la sociedad y la cultura. Sin renunciar a poner en palabras la diferencia sexual, es conveniente que las mujeres sean más capaces de situarse a sí mismas como un *yo*, *yo-ella(s)*, de representarse como sujetos y de hablar con otras mujeres. Esto requiere una evolución subjetiva y un cambio en las reglas de la lengua (31).

El género es, así, un elemento importante en la construcción no sólo de los valores androcéntricos, sino también del lenguaje mismo que se denomina como *propio* del hombre, algo que a la mujer sólo se le había “prestado” y que ella se ha apropiado. El resignificar el lenguaje, alejándolo de la concepción de género, permitirá una nueva forma de concebir al Ser en relación con el mundo. Pero, sin olvidar la importancia de asumirnos diferentes, sin caer en un esencialismo que universalice o generalice el ser mujer.

Nancy Piedra Guillen en “Feminismo y posmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia” (2004) nos dice que “los nuevos discursos, por su lado esquivan la noción de la ‘diferencia’, tratando de ir más allá del racionalismo, celebrando la multiplicidad de diferencias y una narrativa de identidades” (113). Esto quiere decir que, no hay una sola diferencia, ya sea referente a lo sexual o al género, sino que la posmodernidad ha comprendido que en la misma diferencia hay multiplicidades; no se es mujer ni hombre de una sola manera, sino que cada individuo presenta sus propias diferencias.

Con una mirada más revolucionaria y tecnológica, Donna Haraway, en *Manifiesto Cyborg* publicado en 1984, plantea la imagen del Cyborg, como “una criatura en un mundo

post género” (3), es decir, que no concibe la división sexual y genérica, sino como un ser híbrido que

[...] trata de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político. Una de mis premisas es que la mayoría de los socialistas norteamericanos y de las feministas ven profundos dualismos entre mente y cuerpo, animal y máquina, idealismo y materialismo en las prácticas sociales, formulaciones simbólicas y artefactos físicos asociados con la ‘alta tecnología’ y con la cultura científica (7).

Haraway busca eliminar las diferencias, hacer un híbrido que permita ir más allá de los géneros fijados por el falologocentrismo: hombre y mujer, y que, a decir de Braidotti en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada* (2004): “es la representación posnuclear y posmetafísica de un sujeto que ha dejado de ser universalista: no pretende representar el punto de vista genérico; antes bien, reconoce e incluso corporiza la especificidad de las localizaciones tempoespaciales” (144).

Al deconstruir el género, es posible reconocer cómo el discurso del poder centraba a la mujer¹² en el punto de la dependencia religiosa, moral, política y social; desde ese discurso sexuado, la mujer se encuentra incapacitada para enfrentar la vida por la inminente posibilidad de su corruptibilidad. Lo interesante de tal discurso es que, quien ha definido a la

¹²Meza Márquez, en *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas* (2000), señala que

[e]l feminismo postestructuralista rechaza la posibilidad de definir a la mujer y afirma que todas las fuentes de conocimiento sobre las mujeres ha sido contaminado por un discurso misógino y sexista por lo que es necesario trascender y deconstruir todos los conceptos de mujer, aún los feministas, [...] afirman que la diferencia sexual debe ser reemplazada por una pluralidad de diferencias donde el género pierda su posición significativa (La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas 67).

mujer ha sido el otro¹³, como una estrategia para mantenerla sometida, ya que al legitimar determinadas características en ellas, éstas serán interiorizadas. Ya Rosi Braidotti en *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, asevera que “[l]a paradoja de ser definida por otros reside en que las mujeres terminan por ser definidas como otros; son representadas como diferentes al Hombre y a esta diferencia se le da un valor negativo. La diferencia es, pues, una marca de inferioridad” (13). Que no sólo ellos se creen, sino que las mismas mujeres se apropian de lo dicho por el otro y lo reproducen.

Además, basándose en Simone de Beauvoir, Braidotti afirma que “La diferencia u <<otredad>> que las mujeres corporizan resulta necesaria para sostener el prestigio del <<uno>>, del sexo masculino en cuanto único poseedor de subjetividad entendida como *habilitación* para participar en todos estos campos” (13-14).

Esta habilitación del *uno*, legitima la subjetividad, es decir, el proceso de conocimiento del mundo y de sí mismo desde el saber y la habilidad del género masculino, cayendo en una

¹³ Esta visión de un mundo que favorece al hombre, obedece a una racionalidad patriarcal que, como Octavio Salazar Benítez en *Masculinidades y ciudadanía: los hombres también tenemos género* (2013), afirma que hay un vínculo entre la racionalidad y la masculinidad que “supone la exclusión de todo lo “irracional” –es decir, los sentimientos, las emociones, el cuerpo- del definidor de la hombría” (*Masculinidades y ciudadanía: Los hombres también tenemos género* 78).

Luce Irigaray explica esta relación entre la palabra y la idea del falo como privilegios masculinos, afirmando que [l]a connotación positiva del masculino como género de las palabras pertenece al momento de la instauración del poder patriarcal y falocrático, cuando los hombres se apropiaron de lo divino. Esta última no es una cuestión secundaria, sino muy importante. Sin poder divino, los hombres no podrían suplantar las relaciones madres-hijas y sus atribuciones en la naturaleza y la sociedad. Pero el hombre se convierte en Dios y se da un padre invisible, un padre lengua. El hombre se hace Dios como Verbo, luego como Verbo hecho carne. El esperma, cuyo poder no es inmediatamente visible en la procreación, es sustituido por el código lingüístico, por el *logos*. Éste se convertirá en la verdad totalizadora (Yo, tú, nosotras 66).

Celia Amorós, en *Hacia una crítica de la racionalidad patriarcal* (1991), señala que [...]el patriarcado no podría funcionar sin el refuerzo ideológico de su gran trampa, que es la de haber convertido en género –universal *ante rem, in re y post rem*, en arquetipo anterior de la existencia de los hombres singulares y que configura como esencia la dispersión de las existencias individuales- lo que se resolvería analíticamente como un sistema de complicidades. Pero, precisamente, la ideología se ocupa de hipertrofiar sus virtualidades sintéticas, y de hacer que el Género sea como patrimonio *pro indiviso* que todos usufructúan, impidiendo la resolución analítica que pondría de manifiesto el carácter ilusorio de esta percepción totalizadora (*Hacia una crítica de la razón patriarcal* 26).

Esto es, un sistema filosófico que sostiene las diferencias sexuales y genéricas en los valores de la sociedad.

universalización del sujeto desde un discurso falsamente racional y neutral que, en realidad, conlleva una ideología falologocéntrica.

A pesar que Judith Butler se sitúa en el estudio de género, diferente de los estudios de la diferencia que sigue este trabajo, es de utilidad retomar la propuesta que hace en *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre la fenomenología y teoría feminista* (1990), sobre la *identidad de género*, para deconstruir la idea del ser mujer y abordar su autorreconocimiento como sujeto, ya que ve en el género una identidad dictada socialmente y propone el reconocimiento de la experiencia (fenomenología) en la construcción de una identidad propia y no dada por la cultura.

De esta manera, la identidad está estrechamente ligada a la subjetivización o apropiación de las experiencias y el conocimiento por parte del Ser; en esta situación, el ser femenino determina su identidad; tal como lo refiere Consuelo Meza Márquez en *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas* (2000):

[1]a identidad es vista como un proceso que surge de la experiencia de sujetos reales en contextos sociales específicos, es un proceso en permanente construcción donde los sujetos, en este caso mujeres, se encuentran resignificando el contexto, incorporando nuevos sentidos de femineidad que dan lugar a nuevas expresiones identitarias que al ser negociadas con el contexto, lo modifican (16).

Lo que lleva a considerar a la identidad, como lo hace María del Carmen García Aguilar en *Un discurso de la ausencia: teoría crítica feminista* (2002) al afirmar que es “un proceso continuo de producción y de transformación, es más un hacer que un ser” (117). Aquí, se encuentra una coincidencia con la cuestión de la definición del Ser, que no es un hecho, sino un proceso: un *ser siendo*.

Si continuamos con esta premisa sobre la identidad considerándola un proceso, se debe ser consciente de que es imposible una generalización y que se necesita eliminar cualquier identidad arquetípica que defina a la mujer como un ser único; sino, como un sujeto individual que debe ser incluyente de las diversas formas de ser mujer y no como un grupo homogéneo, tomando en cuenta las teorías que consideran importante el contexto de la persona, ya geográfica, social, económica y culturalmente; además de la historia personal de cada individuo.

Entonces, la identidad de las mujeres se conforma con diversas características, no sólo a partir de la esencialidad biológica dada por un discurso falologocéntrico, como lo demostrado por Beauvoir en la primera parte de *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*, donde presenta las teorías que sustentan la opresión de la mujer como una forma de denuncia:

Estos datos biológicos son de suma importancia: representan, en la historia de la mujer, un papel de primer orden; son elemento esencial de su situación [...]. Porque siendo el cuerpo el instrumento de nuestro asidero en el mundo, éste se presenta de una manera muy distinta según sea asido de un modo y otro. Por esa razón los hemos estudiado tan extensamente; constituyen una de las claves que permiten comprender a la mujer. Pero lo que rechazamos es la idea que constituyan para ella un destino petrificado. No basta para definir una jerarquía de los sexos; no explican por qué la mujer es el Otro, no la condenan a conservar eternamente ese papel subordinado (17).

El discurso biológico/científico, refutado por Beauvoir, no sólo hace un recuento histórico sobre la mujer y su condición, sino que a través de éste, logra presentar las preguntas claves sobre el esencialismo y la importancia del cuerpo como un medio de conocimiento, el *asidero en el mundo*, desde el que vivimos. Esta idea, permite que se tome en cuenta el

contexto de cada persona para comprender su ser, su identidad, como lo hace Florinda Riquer, quien plantea un método de análisis desde lo biográfico, proponiendo tres aspectos relevantes:

1. La experiencia de vida de un conjunto de mujeres.
2. Reflexión y verbalización de su identidad, definiendo así también, una forma de ser mujer, consciente de ello.
3. El nivel socio-simbólico, es decir, cómo es empleado el lenguaje para dar cuenta de lo vivido y el producto de esto, es decir, la Identidad.

Riquer se centra en la importancia de la individualidad de la mujer, sobre todo como un compendio de singularidades¹⁴ que dan cuenta de las diversas formas de vivir una misma experiencia común a todas las mujeres, tales como el embarazo, la menstruación, la sexualidad, etc.; pero sin caer en un esencialismo, sino que busca demostrar cómo las experiencias del ser mujer, desde lo biológico, permiten formas diversas de vivirlas y asumirlas, produciendo una multiplicidad del ser mujer.

Ante esta idea de la identidad, se recordará nuevamente a Simone de Beauvoir, quien como Briadotti señala, es el parteaguas de la teoría feminista debido a que “es la afirmación de un lazo entre todas las mujeres, de una relación entre ellas que existe en la medida en que comparten la misma categoría de diferencia entendida como negativa” (Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada 14). Es decir, busca derribar la concepción del ser mujer desde la óptica del androcentrismo y en el que “[l]a pensadora feminista toma como objeto de estudio la experiencia de las mujeres y la categoría de Mujer, y lo hace no sólo para comprender el mecanismo de descalificación de su género, sino también para liberar a la

¹⁴ Como recordaremos, Deleuze y Guattari ya hablaron de las *singularidades* en su libro *El Anti Edipo*, explicando que “[l]a tarea del esquizoanálisis consiste en deshacer incansablemente los yos y sus presupuestos, en liberar las singularidades prepersonales que encierran y reprimen, en hacer correr los flujos que serían capaces de emitir, en recibir o interceptar, en establecer siempre y más lejos las esquizias” (373); esto es, liberar de las convenciones del ser, permitir que este sea un esquizo que pueda expandirse en distintas direcciones en vez de generar raíces.

noción de Mujer de la red de semiverdades y prejuicios adonde la confinó el patriarcado” (14).

Riquer coincide con de Beauvoir en una visión deconstructora de una definición universalizante impuesta por el dominio masculino; primero, a partir de la creación de lazos entre las mujeres; y segundo, desde las singularidades en cada mujer, la identificación de la diferencia no con el otro perteneciente al patriarcado, sino con las otras mujeres.

Así, algunas teóricas feministas analizan los diversos discursos para identificar y deconstruir los estereotipos creados por el patriarcado y que se han legitimado como una definición del ser Mujer. Pero, las teóricas feministas van cada vez más allá, criticando el orden sociocultural; tal y como lo hace Teresa de Lauretis en “La tecnología del género” (1989), donde deconstruye¹⁵ el concepto mismo de género¹⁶. Esto, debido a que considera que éste sujeta y oprime los estudios feministas: “[p]ero esta noción de género como diferencia sexual y sus nociones derivadas –cultura de mujeres, maternidad, escritura femenina, femineidad, etc.- se ha tornado, ahora, una limitación, algo así como una desventaja para el pensamiento feminista” (5). Ya que, las teorías parten de una diferencia sexual que es representada por un género, una construcción social y cultural que se encuentra

¹⁵ Como se revisó con anterioridad con teóricas como Butler, Irigaray y Braidotti, se puede observar el interés por los estudios de las mujeres por borrar los esencialismos.

¹⁶ Nancy Piedra Guillén coincide con de Lauretis y dice que el feminismo moderno “replicó los mismo errores de la ciencia masculina, en tanto impulsaron el desarrollo de principios universales y esencialistas que representaban las voces únicamente de las mujeres blancas occidentales, burguesas, heterosexuales y cristianas. Fallaron al reconocer la *diversidad* de las experiencias de las mujeres y se buscó explicaciones causales de la opresión de las mujeres universales” (Feminismo y pormodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia 114).

De esto, concluimos que las teóricas, en su afán definir a la mujer, han caído en la trampa de la universalización.

[...] dentro del marco conceptual de una oposición sexual universal[...] que hace muy difícil, sino imposible, articular las diferencias o, quizás más exactamente, las diferencias entre de las mujeres de la Mujer, es decir, las diferencias dentro de las mujeres (7).

De este modo, de Lauretis nos hace reflexionar sobre cómo se han generado las teorías feministas y que, si realmente se busca realizar un cambio, se debe deconstruir el concepto añejo de género y, ejemplifica esta necesidad desde la concepción de dos teóricos del tópico del sujeto, Louis Althusser y Michael Foucault.

Aunque las teorías de Althusser se centran en cuestiones que parecen alejadas de los estudios de género, éstas nos ayudan a comprender cómo el sistema patriarcal opera para reproducir el género en cada uno de nosotros; por ello, Lauretis acierta al asociar las ideas marxistas del filósofo y retomar la idea del sujeto como un producto del Aparato Ideológico del Estado¹⁷, no para sostenerla o reafirmarla, sino como una manera de denunciar cómo en el discurso falologocéntrico, los individuos son considerados sujetos producidos socialmente; en el caso del sujeto mujer, éste ha sido creado bajo los parámetros que permiten conservar y reproducir su ser; esto es, el Estado, como uno de los engranajes que sustenta el sistema falologocéntrico, normaliza al género femenino como lo débil, lo Otro.

Diego Alejandro Siabatto Benavides en “Las producciones de subjetividades: Una reflexión entre Althusser y Foucault” (2003), sostiene que “son el fundamento tácito de toda ideología y toda ideología se realiza por y para sujetos concretos” (5), esto es, que la ideología tiene un objetivo y un fin, que para Lauretis, se relaciona estrechamente con la construcción de la Mujer, la cual deviene de una ideología patriarcal: el individuo femenino es definido

¹⁷ La premisa de ver al sujeto como un producto de la ideología del Estados se encuentra en el libro *Ideología y los aparatos ideológicos del estado*, publicado en 1969 y corregido en 1970.

como sujeto desde una representación genérica de la diferencia sexual, marcada y descrita por el falologocentrismo:

Podríamos decir entonces que, como la sexualidad, el género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino *el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, por el despliegue de *una tecnología política compleja*¹⁸ (La tecnología del género 8).

Todo lo que se nos ha dicho que es natural, que es inherente al hombre, no es más que un medio de dominación; son creaciones de un sistema ya establecido, que las normas que rigen una cultura y una sociedad específica; el ser mujer y como nos relacionamos con los demás, también está preestablecido, lo que va minando el cuerpo hasta permearse y asumirse como normal. Desde la teoría de Foucault, de Lauretis retoma la cuestión de las tecnologías del poder que intervienen en la construcción de la identidad y que se considera como la realización de la subjetividad. Es decir, que el poder patriarcal engendró no sólo la palabra, sino la concepción diferencial de género, determinando así el ser Mujer en un concepto teórico ideológico; que, a consideración de Lauretis, las teóricas feministas, sin consciencia, han partido de este supuesto, por lo que ella apela a

[...] que para imaginar al género (varones y mujeres) de otra manera, y (re)construirlo en otros términos que aquellos dictados por el contrario patriarcal, debemos dejar el esquema de referencia centrado en lo masculino en el cual el género y sexualidad son (re)producidos por el discurso de la sexualidad masculina o, como Luce Irigaray ha escrito también, de la hom(m)osexualidad (24).

¹⁸ Las cursivas corresponden al texto original y marcan la cita hecha del trabajo de Foucault: Foucault, Michael, *The History of Sexuality. Vol.I. An Introduction*, trad. Robert Hurley, Nueva York, Vintage Books, 1980, pág. 127.

Hay que negar, entonces, la ideología impuesta desde el género, tomando en cuenta que “la subjetividad y la experiencia femeninas descansan necesariamente en una relación específica con la sexualidad” (26); pero, de Lauretis se refiere a una sexualidad no determinada por los preceptos y normas morales y sociales del patriarcado; sino, de una experiencia no contaminada por el género concebido desde el seno de lo androcéntrico.

Por lo que, plantea una reformulación de la construcción del concepto de género, en uno que

[...] sí tenga efecto y se afiance en el nivel de la subjetividad y de la autorepresentación: en las prácticas micropolíticas de la vida de todos los días y en las resistencias cotidianas proporcionan tanto la agencia como los recursos de poder o de habilitar investiduras; y en las producciones culturales de las mujeres feministas, que inscriben ese movimiento dentro y fuera de la ideología, que cruzan de atrás para delante de los límites –y las limitaciones- de la(s) diferencia(s) sexual(es) (33).

Esto quiere decir que, debe modificarse la concepción del género, pero con conciencia de lo que éste significa en la racionalidad patriarcal, para poder analizar los modos del ser Mujer, deconstruirlos y poder conocer a la mujer real desde su propia experiencia y sin prejuicios.

Por su parte, Luce Irigaray, quien bajo la influencia de la filosofía heideggeriana, aborda la problemática que causa el binarismo derivado de la diferencia sexual vista desde la perspectiva del falologocentrismo y que conlleva a un binarismo genérico, retoma y aplica al campo del feminismo la sentencia heideggeriana del “olvido del ser”, replanteando el “olvido de la diferencia sexual” en valores positivos y negativos y, sobre todo recuperando “a las

mujeres como sujetos sexuados diferentes de los varones, en lugar de tomar posiciones en un mundo presuntamente neutro” (Piedra Guillén 118).

Para Irigaray, el cuerpo debe tomarse como un elemento habitable desde el cual se vive y se experimenta, lo que lleva al proceso de subjetivación que se realiza en una identidad; pero, tomando en cuenta la imposibilidad de una generalización. Por lo tanto, la mujer debe ser consciente de su diferencia sexual a partir del conocimiento de su cuerpo¹⁹.

El postulado de la subjetividad, como se ha notado, es un elemento importante para los estudios postfeministas, debido a que apuntan a las singularidades, repudiando la universalización, que ha sido el problema constante en la comprensión del ser, pues como recordaremos, las teorías estaban encaminadas a definir al Hombre en general, posteriormente, a definir a la mujer homogéneamente. Por lo que, la idea de Subjetividad, permite comprender la singularidad, esa posibilidad de multiplicidad, en la que cada vivencia es subjetivada para conformar a la persona, proceso que nunca termina, pues somos un devenir constante y cambiante.

Para la comprensión de este concepto, recurriremos a las teorías de Julia Kristeva y Patrizia Violi, para posteriormente, desembocar en la propuesta filosófica de Rosi Briadotti del *sujeto nómada*, que será el soporte del análisis de la obra narrativa de Guadalupe Amor en este trabajo.

¹⁹ A este aspecto, Alvarado Morales, en *Escritura del umbral: el sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur*, apunta que “[e]l sujeto femenino expropiado de su cuerpo tiene una subjetividad que ha sido moldeada por las tecnologías del yo” (*Escritura en el umbral: el sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur* 19); es decir, que las mujeres han sido al concebirse desde la perspectiva androcéntrica, desvalorizándose de manera individual y colectiva.

Comenzaremos con la propuesta de la lingüista y feminista italiana Patrizia Violi, quien en “Sujeto lingüístico y sujeto femenino” (1990), parte de la idea de individualidad centrada en la experiencia desde una diferencia sexual, pues

[...] ésta emerge directamente por así decirlo de nuestra experiencia de nosotros mismos. Aquella experiencia fundacional y primitiva que es la consciencia que todo ser tiene de sí mismo (o de sí misma) es esencialmente experiencia de nuestro ser corpóreo, físico, diferenciado. Es ésta una experiencia básica, fundamental, sin la cual no podría darse ni pensamiento, ni abstracción. Pero esta experiencia fundacional, en la que se apoya el concepto mismo de consciencia, es experiencia la corporeidad, de la corporeidad de nuestro ser (138).

Violi retoma la cuestión de la corporalidad cómo parte constituyente del conocimiento de sí mismo, de la autoconsciencia, pero sin recaer en la cuestión del género, no habla del conocerse como hombre o como mujer; sino, en el reconocimiento del cuerpo que habitamos y lo que experimentamos con él, se centra en la experiencia de la mujer y recalca el sentido de individualidad y corporalidad que es diferente en cada una de las mujeres.

La lingüista da en el clavo al traer al discurso sexuado el cuerpo sin marcas de género desde la concepción patriarcal y hablando de las mujeres como “reales” y no como imágenes construidas; aunque, esto ya había sido notado en la teoría foucaultiana, donde el “sujeto deja de ser una entidad abstracta para convertirse,[...] en sujeto encarnado” (Alvarado Morales 17), que también nos recuerda la postura de Hume, al afirmar que somos carne que se vuelve sujeto; la importancia de la corporalidad es evidente, sobre todo, porque se relaciona estrechamente con la experiencia.

Julia Kristeva, por su parte, plantea la problemática que la actualidad acarrea a la idea de la subjetividad, se cuestiona, como lo hace notar Armen Avaessian y Lucas Degryae en

“La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva” (2001), sobre la “*coexistencia del tiempo*” (280), en cuanto “al tiempo de la historia y al de la persona” (280). En este sentido, Avaessian explica que “[s]e trata del tiempo de los integristas, los nacionalismos, las biotécnicas y de una *realidad* que se impone culturalmente como *show* o información, o sea, una cultura fagocitada por los medios comunicación” (280-281). Somos seres en proceso, no hechos fijos, sino móviles. Experiencia y memoria confluyen en la subjetivación; hay así, una contextualización que nos determina, un aquí y un ahora que nos conforma y, que en la actualidad, se ve tremendamente influenciado por los medios de comunicación, que sustentan y reproducen, en ocasiones, los estereotipos establecidos.

Desde otra perspectiva, la filósofa italiana, Rosi Braidotti situada en la ideología de *materialismo del sujeto*²⁰, considera que el concepto de cuerpo debe modificarse para ser considerado como “una superficie de intensidades, una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construida; es transformador, punto de transmisión de un flujo de energías. [...] un haz de contradicciones –parte animal, parte máquina–” (Alvarado Morales 21). Es decir, el individuo es un ser complejo que va de los deseos inconscientes a los voluntarios de manera constante, por lo que debe comprenderse al sujeto como un *proceso* que no se identifica a partir de lo que no es en referencia del otro, sino que “se funda precisamente en la no coincidencia del sujeto con su propia conciencia, en la disonancia interna, las contradicciones y las paradojas” (22).

Así, podemos concluir que el sujeto femenino es fluctuante, no hay una fijación en el modo de ser y menos, un reflejo en otro que nos defina; sino, a partir de nosotras mismas; un

²⁰ Alvarado Morales, en *Escritura en el umbral*, nos dice que para elaborar sus planteamientos desde el materialismo del sujeto o de la carne, “Braidotti parte del concepto racionalista cartesiano, construido con base en la conciencia de un sujeto cerrado en sí mismo” (21), para indicar que el sujeto no es algo ya hecho, sino resultado de “un proceso mediado por la sociedad” (21).

ejercicio desde el interior hacia el exterior y, no como se planteaba con la idea de identidad desde lo falologocéntrico, identificarnos a partir de lo que vemos en otros (externo) y que no poseemos (interno).

Por otro lado, Briadotti busca eliminar la carga falologocéntrica en la sexualidad femenina, por lo que quiere

[...] despatologizar todo aquello asociado con las mujeres constituyendo una lógica y un lenguaje eficaz de fluidez, todas aquellas palabras que son tan desagradables porque expresan el cuerpo de la mujer [...] entonces, tal vez y por primera vez, entre a formar parte de nuestra esfera de conocimiento” (81).

Al eliminar la carga negativa de la corporalidad²¹ dada desde el androcentrismo imperante en la cultura, se podrá dar a la sexualidad femenina un reconocimiento que produzca un “narcicismo primario femenino” que, como consecuencia, modifique la autoconciencia del sujeto femenino.

Todo esto, lo plantea desde una *postmetafísica* que busca eliminar por completo la concepción ilustrada universalista del Ser; por lo que este enfoque “ofrece la oportunidad de definir un punto de vista nómada que se base en las diferencias sin ser por ello meramente relativista” (Braidotti, Sujetos nómades 113)²². La filósofa se refiere a la posibilidad de

²¹ A este aspecto, debemos mencionar lo que Alvarado Morales reconoce en el cuerpo, ya que “no es una esencia, mucho menos una sustancia puramente biológica, tampoco es el mapa de inscripciones semióticas y códigos impuestos por la cultura”, sino “una superficie de intensidades, una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construida” (Escritura en el umbral: el sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur 21). Hablamos, entonces, de una nueva concepción del cuerpo.

²² Es decir, que se derriben las concepciones de las diferencias sexuales que han creado la división binaria y jerárquica desde el falologocentrismo; y, se recupere la diferencia sexual sin caer en esencialismos, así como tomar en cuenta las diferencias entre los sexos, entre los sujetos del mismo sexo, pero sobre todo, las diferencias dentro del mismo sujeto.

²² El sujeto nómada es asumido por Deleuze como un sujeto de resistencia ante el Estado, tal como Braidotti, en *Metamorfosis* sostiene, al decir que:

[...] el nomadismo es una decisión colectiva a favor de un rotundo <<no pasar>> de la fortaleza de la Razón Occidental. Es una visión de la subjetividad que rechaza la idea falo-logo-eurocéntrica de un sujeto consciente victorioso cuya supuesta tarea es la supervisión de las acciones, los

plantear “sujetos descentrados, no unívocos y pivotantes”, tal como lo expone Darío Barboza Martínez en el artículo digital, “La cuestión del sujeto en Braidotti” (2012).

En cuanto al término “sujeto nómada”, se debe recalcar que éste es tomado como préstamo por Braidotti de la teoría de Deleuze²³, teórico que, como ella misma lo afirma, ha sido un elemento teórico importante para el feminismo:

[I]a obra de Deleuze adquiere una relevancia muy sustancial para el feminismo, ya que no sólo da muestras de una gran empatía con las cuestiones de la diferencia, sexualidad y transformación, sino que también inviste de fuerza positiva el lugar de lo femenino (Braidotti, Sujetos nómades 91).

Esta relevancia se debe a la idea del *devenir*²⁴ mujer (que caracteriza lo móvil del sujeto nómada) que “marca un nuevo estilo masculino filosófico en el que la sensibilidad filosófica ha aprendido a desatarse la camisa de fuerza del falologocentrismo y asumir algunos riesgos” (92).

Los riesgos a los que hace referencia Braidotti es el “estilo nada convencional, provocador y no lineal del nomadismo no puede dejar de ser atrayente para el espíritu

pensamientos y las decisiones personales. [...] el sujeto nómada es flujo de transformación sin un destino final. Es la forma de un devenir intransitivo, es múltiple, relacional y dinámico (111).

²³ El mismo término de devenir se desprende de la propuesta de Deleuze, quien lo define como el proceso constante por el que se transforma el sujeto a partir de elementos externos a él: “Devenir es la actualización del encuentro inmanente entre sujetos, entidades y fuerzas que sin aptas para afectarse mutuamente e intercambiar partes de cada una de manera creativa. [...]” (Braidotti, *Metamorfosis. Hacia una historia materialista del devenir* 103). Pero, para Deleuze, el devenir mujer es una representación más de la mujer desde el falologocentrismo, pues como lo cita Braidotti, para el filósofo el “devenir-mujer no es imitar esa identidad, ni siquiera transformarse en ella [...], ni imitar ni adquirir la forma femenina, sino emitir partículas que entran en relación del movimiento u de reposo, o en la zona de entorno de una microfeminidad, es decir, producir en nosotros mismos una mujer molecular, crear la mujer molecular” (103).

Rosi Braidotti apuesta por la postura de Irigaray sobre el devenir, inclusive, la emplea como una epígrafe en *Metamorfosis. Hacia una historia materialista del devenir* (2002): “[e]n el proceso de devenir, se necesita un género o una esencia (necesariamente sexuada) como horizonte; de otro modo, el devenir sería únicamente parcial o múltiple, sin llevar las riendas del propio futuro, de abdicación de la responsabilidad de este proceso, de lo Otro de lo otro. Devenir significa alcanzar la plenitud de todo lo que se podría ser. Obviamente, este proceso no acaba nunca” (87).

anárquico de las feministas en su huida de una relación mimética con el discurso científico dominante” (92), pues la filósofa no cree en un anarquismo que no identifique diferencias sexuales; sino, en una reconstrucción de los conceptos de diferencia sexual y el género desde lo móvil, lo fluctuante; la subjetividad nómada es aquella que va en contra del estancamiento o el alineamiento de lo establecido por el sistema, se aleja del ser como una esencia única; mientras que, el sujeto nómada busca la multiplicidad de ser, se caracteriza por el cambio:

El nomadismo es una invitación a desidentificarnos del monologismo falocéntrico sedentario del pensamiento filosófico y, a la vez, una invitación a comenzar a cultivar el arte de la deslealtad a la civilización [...], a cultivar esa forma de saludable desdén por las convenciones, tanto académicas como intelectuales, que inauguró y propagó la segunda ola feminista” (69).

Braidotti recurre a la imagen de la *cartografía* para explicar cómo el sujeto nómada es consciente de lo que ha vivido, de los lugares en los que ha estado sin anclarse y permitiendo un desplazamiento desde la percepción del cuerpo; para la teórica, el cuerpo es importante para la comprensión de su postulación, debido a que éste es el punto de encuentro entre la experiencia y la subjetividad; percibimos y subjetivamos a partir de él.

La figura del esquizo nos permitió comprender la ideología a la postmodernidad, donde el ser ya no es lo dado o lo hecho, sino un proceso en constante construcción, en el cual interviene el cuerpo como medio de percepción y de conocimiento; nos percibimos ahora como sujetos sintientes, no sólo racionales; primer sentimos y luego racionalizamos a partir de la experiencia; lo que abre la posibilidad de la multiplicidad, en la que aspectos como la cultura, la época, el momento histórico, etc., intervienen. El reconocimiento del cuerpo, es así, un elemento importante para esta postura; si percibimos, si sentimos, es a través de él; empero,

el cuerpo debe verse como un cuerpo sexuado, que vive de las diferencias, de reconocerse a sí mismo y no en un modelo ya dado.

Por ello, los estudios centrados en la mujer se dieron a la tarea de marcar una diferencia y hacer un discurso propio que no las definiera a partir del otro. Dichas diferencias son vistas desde la experiencia, cómo es que cada mujer²⁵ vive y experimenta a partir de su cuerpo; es decir, cómo a partir de la subjetividad, la mujer se define. Y, uno de los medios que la mujer tuvo como medio de expresar dicha subjetividad fue la escritura, la que le permitió plasmar sus deseos, sus temores, su propia experiencia.

1.2.1 Escritura y subjetividad

Si la subjetividad es la apropiación del sujeto de su realidad a partir de las experiencias entendiéndolo como un proceso identitario, existen diversas formas de subjetivar, en un intento por aprehender y apropiarse del entorno; Guadaluoe Amor, de esta manera, emplea a la escritura para mostrar el mundo que ella ve, su pluma habla desde su cuerpo de mujer libre, rebelde e incomprendida; sus poemas y su prosa son parte de su proceso identitario.

Por ello, en este apartado nos centraremos en la escritura y, para comenzar, debemos definir qué es la escritura femenina, el cual ha sido un tema de interés para los estudios sobre la mujer, generando una discusión polémica entre las diversas teóricas y escritoras; ya que algunas lo consideran necesario para explicar por qué se debe hacer una diferencia (Elain Showalter, Hèlen Cixous, Luce Irigaray, Toril Moi) o para insistir en que no existe ninguna divergencia entre la escritura femenina y la masculina (Peggy Kamuf, Nancy Miller).

²⁵ En este trabajo nos enfocamos en el estudio de las mujeres, pero estamos conscientes de la problemática del género tanto en los hombres como en las mujeres, así como en las nuevas identidades LGTB.

Toril Moi, en “I’m not a woman writer” (1994), hace un breve recorrido histórico para mostrar y analizar la relevancia de diferenciar la escritura femenina, registrando el interés surgido por la *écriture feminine* hasta su negación, que se hizo aún más patente con la propuesta de Butler en *Des hacer el género: Gender Trouble*, Moi señala que “created an intellectual climate in which the very fact of using the words ‘woman’ an ‘man’ was taken as conclusive evidence that the unfortunate speaker hadn’t understood that there are human beings in the world that don’t fit into conventional, stereotypical categories of femininity and masculinity” (263).

Aunque Toril Moi coincide con Butler sobre el género como un acto performativo, es consciente de que la concepción del ser humano ha sido desde la concepción binaria jerárquica de hombre/mujer y, sostiene que para ella

[...] discussing here, theories of how gender is produced, constructed or performed, in short, theories of how gender comes into being, are irrelevant. The woman in my examples might very well be transsexual or intersexed, a lesbian or a man taken to be a woman. This argument doesn’t prevent us from believing that we ‘do our gender’, either in the sense Beauvoir would have given to that sentence, or in the sense Butler would have given it. All it takes for Beauvoir’s dilemma to get going is that the person in question *has been taken to be a woman by someone else*. No theory about the origins of gender will change the fact that in a sexist society people who are taken to be women will be perceived as Other in relation to a male norm. When I claim that Nathalie Sarraute or Virginia Woolf are women writers, then, all you need to acknowledge is that they have been perceived as women who write, and that they also took themselves to be women (266-267).

Es decir, no se busca definir la escritura a partir del esencialismo del ser mujer, sino a partir del ser percibida desde un contexto social y cultural, por sí mismas y por los demás como una. En el artículo *Feminist, Female, Feminine* (2008), Moi diferencia tres tipos de escritura: la feminista, la femenil y la femenina: “[...] we can now define as *female*, writing by woman, bearing in mind that is label does not say anything at all about the nature of that writing; as *feminist*, writing which takes a discernible anti-patriarchal and anti-sexist position; and as *feminine* writing which seems to be marginalised (repressed, silenced) by the ruling social/linguistic order” (132).

Con esta diferenciación, Moi no sólo define tres formas de escritura, sino tres formas de asumirlas; dejando claro que la escritura y la lectura feminista se hacen desde una posición ideológica, política y crítica hacia la racionalidad patriarcal. Por ello, las teorías sobre la escritura femenina poseen un carácter feminista cercano a los estudios de las diferencias sexuales, no por esencialismos, sino por las normatividades impuestas al género en las concepciones sociales.

Toril Moi en *Teoría literaria feminista* (1988), analiza la escritura femenina desde tres reconocidas teóricas: Hélen Cixous y la *escritura que llaman femenina*, Luce Irigaray y Julia Kristeva desde la lingüística femenina angloamericana.

De Cixous, refiere su influencia derridiana sobre la idea de la *differance*, pues “están orientados en el sentido de la diferencia, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta” (118). Esta escritura más abierta se produce desde el cuerpo y su goce, desde una mirada bisexual que desordene al falologocentrismo,

[d]ecir que, en cierto modo, la mujer es bisexual es una manera, paradójica en apariencia, de desplazar y relanzar la cuestión de la diferencia. Y, por tanto, la de

la escritura como <<femenina>> o <<masculina>>. Diré hoy, la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que la mujer acepta lo del otro. [...] El espacio es, en mí, el paso, entrada, salida, estancia, del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir –que me destroza, me inquieta, me altera, ¿quién?- ¿una, uno, unas?, varios del desconocido que me despierta precisamente las ganas de conocer a partir de toda vida se eleva (46).

Tal idea de la escritura como una puerta que permite la comprensión del otro desde el goce del cuerpo, de la mujer²⁶ como receptora sensible del otro (hombre o mujer), hace que la escritura sea bisexual; aunque ésta “no se produce sin riesgo ni dolor, sin pérdida, de momentos de sí, de conciencia, de personas que se ha sido, que se superan, que se abandonan. Y no se produce sin un gasto de sentido, de tiempo, de orientación” (Cixous 47). Es decir, este tipo de escritura no es sencilla, pues surge en contra de los preceptos establecidos por la heteropatriarcalidad.

Moi insiste que

Cixous elabora lo que ella llama *la otra bisexualidad*, que es múltiple, variable, eternamente cambiante y consiste en <<no rechazar ni la diferencia ni su sexo>>. Entre sus características está la <<multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo en todas las partes de mi cuerpo. De hecho, esta *otra bisexualidad* no anula diferencias, sino que las fomenta, las provoca, las aumenta>>²⁷ (Teoría literaria feminista 119).

²⁶ Cixous refiere que es la *escritura bisexual* es una escritura femenil, puesto que “el modo de escribir *bisexual* es muy probablemente un modo de escribir de *mujeres*, aunque excepcionalmente algunos hombres consiguen romper su <<gloriosa unisexualidad>> y alcanzar asimismo la bisexualidad” (Moi, Teoría literaria feminista 120). Este argumento sirve a Cixous para librar su postura del esencialismo, especificando que la mujer, por la educación que ha recibido y la carencia del miedo a la castración que el hombre posee, puede producir una escritura bisexual, pero no le es inherente a su sexo.

²⁷ El párrafo incluye una cita de *La risa de la Medusa* de Cixous.

La otra bisexualidad concebida por Cixous, se refiere a la multiplicidad, que no se limita a sólo un sentir; lo que hace posible, también, la diversidad de ser, del percibir, del escribir. Por otro lado, Moi rescata dos términos importantes para la comprensión de la *escritura que llaman femenina*: la *fuentes* y la *voz*. Pues, para Cixous existe un

[...] vínculo esencial entre la literatura de las mujeres y la madre, como fuente y origen de la voz: [...]. La mujer [...] está presente total y físicamente en su voz –y su obra escrita no es más que una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad. Por otra parte, la voz de la mujer no es sólo ella misma, sino que surge de las capas más profundas de su psique: su propia habla se convierte en eco de aquella antigua canción que oyó una vez (124).

La relación de la voz con la escritura, permite establecer lazos entre las mujeres; esa voz testimonial que busca compartir no sólo su experiencia, sino también su conocimiento adquirido a partir de su subjetivación de la experiencia, que va, a la vez, sumando diversas formas de vivir el ser mujer. La voz proviene de “[l]a figura de la madre [que] es claramente lo que Melain Klein llamaría Diosa Madre, la proveedora omnipotente y generosa de amor, aliento y plenitud. La mujer que escribe es, pues, inmensamente poderosa: la suya es una *pussianse féminine* derivada directamente de la madre, cuya fuerza siempre está cubierta de fuerza” (124).

La voz de la mujer es un lenguaje que se desprende, entonces, del cuerpo de la madre; un lenguaje que está al alcance de todos, pero cercano a la mujer por una sensibilidad que la racionalidad patriarcal le ha permitido desarrollar y de la que el hombre ha sido alejado; sin dar cuenta del poder, tal como Cixous lo comprende, de abolir las diferencias concebidas desde la cultura.

Luce Irigaray, para Moi, coincide con Cixous en la posibilidad de definir una escritura femenina desde el reconocimiento del cuerpo y de la sexualidad: es interesante señalar que,

[...] a pesar de ciertas divergencias, la visión de la feminidad y del lenguaje femenino de Irigaray es casi indistinguible de la de Cixous. La teoría de Irigaray sobre <<mujer>> toma como punto de partida la presunción de que se puede establecer una alegoría entre la psicología de la mujer y su <<morfología>>, que extrañamente considera distinta de su anatomía. La forma de la mujer está reprimida por el falocentrismo machista, que niega sistemáticamente el acceso de la mujer a su propio placer: la lógica especular no puede ni imaginar la *jouissance* femenina. El placer del hombre, afirma, se considera monolíticamente unificado, se representa como análogo al falo, y este modelo es el que se impone a las mujeres por la fuerza (152).

Tal imposición no sólo limita a la mujer para conocer y disfrutar su cuerpo, sino del conocimiento del mundo y de la palabra que le ha sido otorgada al hombre; la subjetividad le es negada a la mujer, se considera propio del género masculino. Para Irigaray, en la actualidad, el reconocimiento de las diferencias permitirá nuevas formas de creaciones a partir de la comunicación entre tales diferencias: “[t]he sexuelle dimension of our subjectivity can offer to us an occasion of having access to a new era of creativity in art. It could be happen through the awakening of each to this dynamic aspect of one’s own economy and the way of creating bridges between us, particularly as sexually different” (Irigaray, *Key writings* 97). El subjetivar la sexualidad, entonces, nos permitiría una nueva forma de concebirnos y expresarnos, es decir, la subjetividad también permitiría una reapropiación del lenguaje. Irigaray también propone, en *This Sex Which Is Not One* (1985), que la mujer, las mujeres, creemos nuestro propio lenguaje, un lenguaje desde el cuerpo:

If we don't invent a language, if we don't find our body's language, it will have too few gestures to accompany our story. We shall tire of the same ones, and leave our desires unexpressed, unrealized. Asleep again, unsatisfied, we shall fall back upon the words of men –who, for their part, have “know” for a long time. But *no our body*. Seduce, attracted, fascinated, ecstatic with our becoming, we shall remain paralyzed. Deprived of *our movements*. Rigid, whereas we are made for endless change. Without leaps or fall, and without repetition (214).

La relación del cuerpo con el lenguaje es esencial y al igual que Cixous, Irigaray ve la sexualidad femenina como “inclusiva: en realidad sí tiene que elegir entre el placer vaginal y el placer del clítoris, como pensaba Freud, pero lo puede obtener de ambas maneras. Como Cixous, Irigaray mantiene que la mujer está situada fuera de toda propiedad. [...] escapa a la lógica machista” (Moi, Teoría literaria feminista 152-153). Gracias al cuerpo y a su expresión, la mujer ha podido crear expresiones propias, que la alejen de la concepción patriarcal, su autoreconocimiento permite, así, el vivir de diferente manera a la dictada por el Hombre.

Julia Kristeva, afirma Moi, aborda la cuestión de la escritura desde la lingüística feminista que busca diferenciar el uso del lenguaje por ambos sexos, pero no de una manera generalizante, sino como “el estudio de las estrategias lingüísticas específicas. De hecho, esto nos llevaría al estudio del lenguaje como *discurso* específico más que como *lenguaje* universal” (162), tomando en cuenta el aspecto contextual y, apela a la destrucción de “las barreras disciplinarias entre la lingüística, la retórica y la poética con el fin de crear un campo nuevo: la *semiótica* o *teoría textual* (163). La conjunción de estas disciplinas, permite que se sitúe al lenguaje también como acto performativo, determinado por un aquí y ahora, que de manera particular, puede representar cómo es que se norma su uso y cómo es que realmente de desarrolla.

Esto, continúa Moi, quiere decir que

[...] todos empleamos un mismo lenguaje, pero tenemos *intereses* distintos – intereses políticos o relacionados con el poder, que confluyen en el signo. El *significado* de un signo se extiende –el signo vuelve a ser <<polisémico>>, deja de ser <<unívoco>>-, aunque es cierto que el grupo dominante se impone en un determinado momento en la producción intertextual del significado, esto no quiere decir que la oposición haya quedado reducida a un silencio total. La lucha de clases *confluye* en el signo (166).

Así, el estudio del lenguaje permite que “lo marginal y lo heterogéneo de elementos capaces de derrocar las estructuras básicas de la lingüística tradicional” (168); esto, a partir del *proceso de significación* que para Moi, en Kristeva, significa una cuestión de *posicionamiento*. Aunque, debe recalcarse que Kristeva rechaza una posibilidad de definir tanto a la mujer como a la escritura de la mujer, pues en ella existe “una profunda desconfianza en la identidad [...]” (171). De este modo, Kristeva se posiciona en el estudio del uso del lenguaje sin buscar centrarse en los estudios sobre la mujer.

Aunque Kristeva no coincide, al contrario, se opone a la concepción de una escritura femenina, sí percibe que el uso del lenguaje está condicionado por un contexto. Cixous e Irigary, por su parte, conciben en la escritura femenina una expresión diferente a la del sujeto masculino, no por una esencia o inherencia al ser mujer, sino como un condicionamiento que la racionalidad patriarcal ha permitido sin darse cuenta que la marginación en la que había pretendido sumir a la mujer, permitió que fuera un sujeto libre y sin temor a la castración; el cuerpo y, sobre todo, cómo se vive y se goza, permite que la mujer pueda expresarse de manera diferente, lo que para estas teóricas es incluyente.

Si a la mujer se le había definido desde la inferioridad, desde el cuerpo incompleto e incapaz de cualquier tipo de producción, surge el cuestionamiento del por qué la mujer ha logrado incursar en la literatura; la filósofa mexicana Rosario Castellanos ahonda en esta cuestión y, señala que

A la literatura se puede ir en un camino, amplio o estrecho, pero largo, que conduce a quien lo transita lejos de sí mismo. A la literatura puede uno acercarse como una puerta para salir del propio encierro, para trascender, para romper el férreo círculo de la individualidad, para lograr la serpiente del pensamiento, del sentimiento, de las sensaciones [...] (123).

La escritura, por tanto, tiene estrecha relación con el cuerpo, la experiencia vivida permite llevar lo aprehendido más allá y volcar en la escritura: la realidad se subjetiva a partir de lo que percibe; habitamos un cuerpo que también nos sirve como medio para aprehender el mundo y lo que nos rodea. De este modo,

[a] la literatura puede tomársela como un espejo. [...] La literatura es una imagen del mundo, de un mundo ‘ancho y ajeno’. El estilo, lo inconfundible lo peculiar de cada autor, es el punto de vista en el cual se coloca para la contemplación de ese mundo, la sección de la realidad que capta, el ambiente que retrata. Con qué palabras. En qué substantivos hace que se transmuten los objetos, con qué adjetivos los califica, es decir, los señala; con qué luz, con qué color, con qué matiz los ilumina (123).

En el caso de Guadalupe Amor, se nota cómo su escritura muestra de manera consciente e inconsciente, la experiencia individual de ser mujer. Su lírica denota la experiencia de una mujer atormentada y temerosa por el paso del tiempo; existe una constante tensión en la que la poeta vive, al intentar rebelarse contra los receptos, pero sin llegar a lograrlo totalmente:

¡Qué no puedo soportar
lo que mi mente se agolpa!...

Yo prefiero renunciar
a esta vida que es locura,
que continuar la tortura
de vivir pensamientos.

No es posible más tormentos,
pues mi cerebro me mata,
y eternidad se dilata
haciéndome, en vida, ver

que pensar es padecer (Amor, Poesía imprescindible 48).

Para Amor, el pensar resulta un tormento; el pensamiento significa tomar conciencia del mundo que la rodea, subjetivarlo; pero, ella relaciona al mundo con el dolor; esto, debido a las carencias emocionales y económicas que vivió desde pequeña; por lo que su realidad, fue asumida como sufrimiento; aprehende el mundo desde y con dolor. Su poesía resulta una reflexión ontológica de sí misma, del mundo que la rodea y de la divinidad que intenta conseguir, es una “necesidad de desbordamiento, de trascendencia” (Castellanos 123), a diferencia de las

[...] mujeres [escritoras] hispanoamericanas en las que el sentimiento y su extensión no abandonan jamás los estrechos ámbitos de la individualidad y describen más que nada, procesos fisiológicos internos, fenómenos cuya relación con el mundo de afuera [...] aparece borrosa, improbable, como si no tuviera ni su origen en un estímulo exterior ni deberían a él su desarrollo (126).

Amor, a diferencia de las escritoras a las que se refiere Castellanos, funde sus preocupaciones individuales con la trascendencia, se percibe autónoma mas no aislada del

mundo; su relación con éste, con la sociedad, con el resto de las personas están presentes en su lírica; ésta no es sólo una expresión de su interior, es una expresión del mundo desde sí misma, desde un cuerpo vivido en un contexto determinado. Amor, perfila la actitud que la escritora debe tener, a decir de la filósofa, ahondándose en su propio ser,

[...] pero con el ímpetu que sobrepase la inmediata y deleznable periferia aparential y se hunda tan profundamente que alcenace su verdadera, su hasta ahora inviolada raíz, haciendo a un lado las imágenes convencionales que de la feminidad le presenta el varón para formarse su imagen propia, su imagen basada en lo personal, intransferible experiencia, imagen que puede coincidir con aquella pero que puede discrepar. Y que una vez tocado ese fondo (que la tradición desconoce o falsea, que los conceptos usuales no revelan), lo hagan emerger a la superficie consciente y lo liberte en la expresión (126).

Guadalupe Amor no se detiene en sólo expresar su experiencia, sino en reflexionar sobre su ser mismo; a pesar de que parte de lo que vive lo centra en un acto estético, el cual

[...] no es enemigo de las esencias sino un amigo de las apariencias. No destierra las primeras de su mundo pero evita que entren en él descarnadas, desnudas y sin aliño como las ideas. Antes de admitirlas les confiere una forma sensible, les presta un volumen.

En los actos congoscitivos y en los estéticos la realidad se contempla teórica o intuitivamente. La contemplación establece entre el sujeto y el objeto una distancia que hace posible la perspectiva. Pero esta distancia tiende a ser disminuida en los actos económicos donde el sujeto se acerca al objeto, se apodera de él tratando de asimilarlo, absorberlo, de digerirlo, en la acepción general, en la acepción de estos términos (58).

El arte, entonces es el medio por el cual se aprehende el mundo, dotándolo de significaciones y valores, que para nuestra autora, significa el situarse en un mundo y expresar, a través de la escritura, la cuestión de su ser, que sin ser generalizante o universalizante, recae en el cuestionamiento ontológico que ha desatado diversas posturas sobre el ¿quién soy? Dicho cuestionamiento va entrelazado a la cuestión de la trascendencia, ya que “[e]n la actualidad las relaciones del arte con el anhelo de supervivencia o la concepción del arte como un arma contra la muerte o como instrumento de la vida” (70) que le permite la eternidad a pesar de la muerte física; además, de una forma de externar sus preocupaciones religiosas, cuyas relaciones con el arte “son más íntimas y más evidentes. Toda gran obra estética, entendida como una inmersión en las capas más profundas, más sustanciales de la realidad, alcanza irremediabilmente, a Dios” (61).

Pero, la divinidad que Amor busca y desea, no se refiere en sí al Dios que el Hombre ha insturado y que, a final de cuentas sustenta a la máquina social; la divinidad que la poeta busca es la divinidad en sí misma, en llegar a ser una Diosa a través de las letras. Aunque se afirme que “el artista es un solitario. Pero si puebla su soledad con Dios, es con un dios que es presencia, figura, belleza, armonía. Se aproxima a él con ojos abiertos, con los nervios tensos para recibirlo y encuentra una sustancia en la cual extasiarse” (65), Amor busca llenar su soledad con la escritura que es un espejo no sólo de su imagen sino de su aspiración a ser una Deidad.

Su prosa, en cambio, encierra la memoria²⁸ de su niñez. Este regreso al pasado desde la percepción infantil pero a través de la consciencia de la Pita adulta, prefiguran su ser mujer y

²⁸ Reyes Mate, en *La razón de los vencidos* (1991), explica la importancia de la memoria como constituyente del ser, pues siguiendo la pauta heideggeriana sobre ésta, afirma que “[l]a memoria es el pensamiento del ser en su prioridad originaria al respecto al aparecer del ente. [...] Más que contenido de lo pensado, la memoria constituye la estructura del pensamiento. Si es tal, escapa totalmente a la voluntariedad del sujeto” (La razón de los vencidos 10).

explica su carácter narcisista y rebelde²⁹. Ana Rosa Domenela, en su artículo “Recuperar la memoria personal y social a través de la novela contemporánea: María Teresa Andruetto y Laura Alcoba”, recurre a las propuestas de Vered Vitzky-Seroussi, para hablar sobre la memoria que gira

[...] en torno a ‘pasados difíciles’, [clasificados en] dos tipos [de memoria]: una multivocales y otra fragmentada, a partir del análisis de tres factores: ‘la cultura política de la sociedad que conmemora’, la mayor o menor incidencia de ese pasado en la agenda política presente y la mayor o menor fuerza e impacto de los agentes de memoria involucrados. [...] distingue también tres componentes en una narrativa de memoria: ‘a) protagonistas, b) el evento, c) el contexto ideológico de dichos eventos’ (10).

La novela semiautobiográfica de Guadalupe Amor se centra en los protagonistas del evento, mejor dicho, en la protagonista: la niña Pita. La reconstrucción de su infancia, llena de carencias afectivas y materiales, es el eje de la historia, pero también es determinante el contexto, que aunque no coincide con el ideológico mencionado por Vitzky-Seroussi, teje la vida del personaje y permite la reconstrucción de la memoria:

Me fascinaba contemplar las galas de mis hermanas, y aunque alguna vez pensé disfrazarme con ellas, una especie de misterioso respeto me impedía realizarlo; para mí esos trajes tenían algo de sagrado. Quizá algún día yo pudiese ataviarme

²⁷ Cabe insistir que la escritura de Amor no busca crear una definición del ser mujer y este trabajo, busca analizar cómo el personaje ficcional de Amor fluctuó entre diversos modos de ser desde su infancia (recurriendo a la memoria) y en el manejo de determinadas isotopías en su obra lírica, para definirse a *sí* misma.

para un gran baile con lujos semejantes, y me llegaba el recuerdo de mi madre, ataviada para el último baile que hubo en casa. El único desde que yo nací (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 86).

Los recuerdos de Amor parten de los espacios que conformaron la casa paterna en la que creció; desde la carencia, la tristeza o la ausencia; a la vez que el espacio se configura entre el recuerdo familiar y la memoria personal de la narradora personaje. En sus cuentos también emplea el recurso de la memoria, para construir personajes hombres y mujeres que viven o sufren del recuerdo:

He pasado mi vida en ella y ahora, en la vejez, están más presentes que nunca todos los recuerdos que noche a noche acomodo en mi cabeza, bajo el gran clóset de rasos azules.

El primer baile. Yo en traje de polisón lleno de lazos.

Creuyendo que mi vida sería tan brillante y bella como la constelación de cristales iluminados bajo los cuales bailaba, ajena a todos los sufrimientos (Galería de títeres 37).

Al igual que en la novela, la memoria se presenta a partir del espacio (la casa), como un conglomerado de recuerdos en cada habitación; sólo que, en lugar de recordar carencias, se rememora la abundancia y las esperanzas que alguna vez se tuvieron, peor que ya se han ido. En ambos casos, la escritura es el medio por el cual, Guadalupe Amor registra el mundo que ha subjetivado; en la novela, de una manera más directa, confesional, nos presenta una realidad hostil y solitaria que la va configurando como una mujer rebelde, caprichosa e incluso vanidosa, que en sí misma, su única posesión y el único topos que realmente le pertenece: su cuerpo. Mientras que, en los cuentos, el escribir le permite abordar el mundo que la rodea y, demostrar que la marginalidad en la que ella se siente posicionada, no es la

única, sino que las convenciones sociales, culturales y morales del México que le tocó vivir, aprisionan a más personas. Memoria y escritura son, entonces, la parte constituyente del ser de la narradora-autora, quien busca, a través de las líneas, configurarse a sí misma, explicar quién y por qué es la mujer extravagante, voluntariosa, vanidosa y genial Pita Amor.

1.3 Identidad narrativa desde una perspectiva de género

Pero, ¿cómo podemos relacionar la obra de Guadalupe Amor con la construcción de la identidad? Para ello se hará una reinterpretación bajo la perspectiva de los estudios de género sobre las teorías de Paul Ricoeur presentadas en su libro *Sí mismo como otro* (1996), centradas en la *identidad narrativa*, en las que postula los conceptos de *ipseidad* y *mismidad*; términos que servirán para la comprensión de la construcción de la identidad dentro del relato.

Para Ricoeur, las teorías del *ser* han dejado vacíos en cuanto a su construcción, debido a la idea de una separación entre el cuerpo y lo psíquico (razón); pero, sobre todo, por la supuesta actitud pasiva ante la construcción identitaria y que entiende como *mismidad*, el carácter que define al hombre, el cual se considera es algo ya dado, algo que no se modifica, que permanece: “la identidad es definida como mismidad y no como ipseidad. <<Mismo>>, entonces, quiere decir único y recurrente” (8); ya que, él concibe este proceso como algo complejo en el que se es activo-pasivo; la *ipseidad* refiere al carácter activo del hombre en su identidad en cuanto a que éste decide mantener³⁰ o no el carácter que lo define o identifica y parte, además, de una corporalidad: “en virtud de la función mediadora del cuerpo propio en la estructura del ser en el mundo, el rasgo de ipseidad de la corporeidad se extiende a la del

³⁰ El concepto de *mismidad* está estrechamente relacionado con la idea del *cuidado de sí mismo*, explicado por Foucault en *Hermenéutica del sujeto* y que ha sido practicado desde la Grecia Antigua y que se refiere a “ocuparse de su alma: yo soy mi alma” (46); esto es, “el alma únicamente en tanto sujeto de acción, en tanto que sirve de su cuerpo, de su propio instrumento, etc. Platón, sirviéndose del término *chrésis* quiere indicar una actitud del sujeto respecto a sus medios que no es simplemente instrumental” (47). Hay coincidencia con la noción de la actividad en el sujeto para la comprensión de sí mismo, de su identidad y del mundo mismo.

mundo en cuanto habitado corporalmente” (150). Como se vive a partir del cuerpo, la identidad no puede ser considerada como *idem* sino como *ipse*, y, cómo se habita corporalmente, la experiencia no puede ser universal y única para todos, lo que vislumbra la relación con las teorías filosóficas del ser, que dismantelan la idea de un sujeto dado y, sostiene la figura del devenir a partir del vivir un cuerpo y subjetivar sus experiencias; de tal modo, que debemos comprender que al hábitar en y desde un cuerpo nos hace otros, nos diferencia, pues cada cuerpo que habitamos es diferente, en primer instancia, por habitar cuerpos sexuados que son clasificados según categorías binarias que nos hacen percibirnos a nosotros mismos como otros a través de convenciones sociales, culturales, históricas, etc.; y, además porque ese habitar desde un cuerpo, nos hace percibir el mundo de múltiples maneras.

Ahora bien, si nos centramos en cómo la Literatura presenta este proceso dialéctico de *mismidad* e *ipseidad* se puede observar claramente que se hace presente en la narrativa, debido a que el relato de las acciones determina la función de los personajes, que además se ve afectado por la ética. En otras palabras, la configuración del personaje no es algo dado, sino que a través del transcurso de la trama, éste se va modificando a partir de las decisiones que toma y, sobre todo de las acciones que realiza, que muestran, además, una serie de valores.

Ricoeur recurre a la teoría narrativa para explicar cómo es que la narración es un medio para la comprensión del proceso de construcción de la identidad, pues la considera, tal como él mismo lo refiere: “una posición bisagra entre la teoría de la trama y la teoría de la ética” (152), al identificar las funciones o prácticas de los personajes se llega a una relación con los acontecimientos según la interacción de los mismos, ya sea al hacer o no hacer algo.

Además, da cuenta de la importancia del cuerpo y acentúa la negación de una separación entre el cuerpo y la mente; considera que no podemos disociarlas, que vivimos de

las experiencias que percibimos, si no, no podríamos racionalizarlas; el cuerpo, es entonces, un factor importante, al igual que la psiquis; pues ambas mantienen, entonces, una relación dialéctica que participa en el proceso de la construcción identitaria.

Pero, ¿cómo es que Ricoeur relaciona a la identidad con la narración? Esto, a través de la aportación de MacIntyre y su reelaboración del concepto *unidad narrativa de vida*, en la que hay “una concentración de la vida en forma de relato [que] está destinada a servir de punto de apoyo al objeto de la vida <<buena>>” (160). Refiere que el relato se convertirá en un punto de apoyo, ya que éste podrá concretizar a quien se narra. Por ejemplo, en el caso de una autobiografía, el autor busca un reconocimiento de su ser y de su individualidad, tal como lo hace Guadalupe Amor en su novela, donde a través de lo narrado, intenta que el lector reconozca su manera única de ver la vida; siguiendo la postura de Ricoeur, podría decirse que Amor escribe porque “[e]s preciso que la vida sea recopilada para que pueda colocarse bajo el enfoque de la verdadera vida. Si mi vida no puede ser aprehendida como una totalidad singular, no podré nunca desear que sea una vida lograda, realizada” (162).

Ahora bien, Ricoeur no es ingenuo y no confía en la total veracidad de la pluma del autor-personaje, pues recalca que

[...] debe verse en ella [en la narración] un conjunto inestable de fabulación y de experiencia viva. Precisamente, debido al carácter evasivo de la vida real, necesitamos la ayuda de la ficción para organizar esta última retrospectivamente en el después, a condición de considerar como reversible y provisional toda figura de construcción de la trama tomada de la ficción o de la historia (164).

Así, nuestra memoria fragmentada (huella mnémica) construye la realidad a través de la regresión, la cual se ve apoyada por la imaginación (ficción) que completará los acontecimientos en los que nos vimos envueltos; nos refieren algo ya vivido, pero que ha

tenido que completarse, debido al olvido que hemos sufrido. De tal manera que, la novela *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*, no puede ser tomada como un retrato fiel de la vida de la narradora-autora, pues parte de lo que se nos cuenta, es ficcional, debido a lo que Ricouer denomina *huella mnémica*.

Para comprender este aspecto de la ficción dentro del relato autobiográfico, recurrimos a las teorías de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, en su libro *El pacto autobiográfico y otros textos* (1975), donde diferencia la Autobiografía de la Novela autobiográfica, indicando que la primera responde a la exactitud de los hechos y las personas, en un pacto de veracidad, en la que el autor-narrador-personaje/héroe se compromete a contar la realidad y verdad de las cosas; mientras que en la novela autobiográfica, considerada un híbrido que contiene parte de ficción y verdad, responde a un pacto de referencialidad, un parecer más que un ser, es decir, son “todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el *personaje*, mientras el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla” (63).

En el caso de Amor y su novela *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*, la autora juega con este parecer ser, se presenta a sí misma a partir del nombre propio, reconociéndose a sí misma, pues lo que “define la autobiografía para quien la lee es ante todo un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio” (72), esto, debido a que al asumir su identidad reconoce su cuerpo propio, se define a sí misma, ya que “la adquisición del nombre propio es, sin duda alguna, una etapa tan importante en la historia del individuo como la del estadio del espejo” (74), es decir, este escribir a través de su nombre y en su nombre, ser enunciador y enunciado, le permite registrar su devenir, el proceso que la llevó hasta ser lo que plasma en su obra.

Empero, la escritora también juega con las apariencias, cambia su apellido y los nombres del resto de los personajes, generando ambigüedad en el lector, pues “el texto que resulta no es leído ni como autobiografía ni tampoco como novela, sino que aparece como un juego de ambigüedad” (71) que busca generar en el lector acentuar la cuestión de la perspectiva; esa ambigüedad reside en que lo único verdadero es ella misma, que el resto es algo dudoso pues proviene de su memoria, de su subjetivación de su realidad. También, debemos comprender que el uso del nombre propio nos ayuda a comprender y unificar la identidad de la autora-personaje, pues gracias a que ella se autodientifica en la narración, su nombre es “el garante de la unidad de nuestra multiplicidad: establece una asociación de nuestra complejidad con el momento y de nuestro cambio con el tiempo. El sujeto de la enunciación y el del enunciado son claramente ‘el mismo’ ya que llevan el mismo nombre. Ya estamos sustantivados, unificados” (93), de tal manera que, al ir transitando por los recuerdos de Amor, vamos identificando las multiplicidades del personaje que es a la vez autora y narradora, el nombre sirve como anclaje para esclarecer la identidad de la niña Pita mientras avanzamos por las habitaciones o por los espacios urbanos de la ciudad de México, mostrando la narrativa de Guadalupe Amor es una red pasajes constructivos a través de la configuración del espacio y la memoria que definen la subjetividad nómada del personaje Pita Amor, así como en la configuración de los personajes que habitan en sus cuentos.

Ahora bien, para adentrarnos a la forma en cómo se construye tal identidad, retomamos las teorías de Ricoeur y las situamos en los estudios de género, que nos servirán como un punto de partida para la comprensión de obras escritas por mujeres que versan sobre la vida de sí mismas o de otras mujeres, con la intención de mostrar la diversidad de identidades; en las que, la identidad personal se construye a partir de la narración de una vida; nos construimos a partir de acciones pero, también de la narración de las mismas, nuestra memoria nos va definiendo, no somos un carácter dado; no por ser mujer u hombre se posee una identidad

determinada, sino que, a partir de las experiencias vividas y cómo se asumen éstas o qué decisiones se toman, determinan al sujeto, no su sexo.

Por ello, no es casual que, una de las primeras manifestaciones de obras escritas por mujeres sea de corte autobiográfico, tal como lo señala Biruté Cipliauskaitė:

La forma <<personal>> parece ser una característica destacada de la escritura femenina, pero a través de los siglos su uso y su función cambian considerablemente. En sus principios, la prosa femenina se limita a *Cartas* y *Memorias*. La identificación es total; no se trata de usar la forma autobiográfica como la expresión de un personaje ficticio o de un narrador con vida propia (La novela femenina como autobiografía 397).

No es fortuito que la mujer haya recurrido a la escritura de cartas o diarios, ya que, como recordaremos, desde la concepción patriarcal, la mujer no es un ser racional sino que se le relacionaba con lo sentimental; por lo que, éstos fueron el único medio de expresión que encontraron y además, que les permitió expresar sus inquietudes y reconocerse a sí mismas. Aunque, cuando Amor escribió la novela, la escritura de las mujeres ya era reconocida, sus memorias infantiles fueron la forma en cómo buscó definirse ante el mundo y ante sí misma; esto, porque la mujer ha buscado desentrañar quién es, conocerse a sí misma, tal como lo explica Virginia Trueba Mira, en “La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)” (2002):

[...] a lo largo de la historia el hombre sí ha podido hacerse a la ilusión de la integridad de su propio yo, sí ha podido mirarse en el espejo y, como Narciso, reconocerse, ilusión que ha sido contrariamente para la mujer un imposible. Cuando la mujer se ha mirado en el espejo ha encontrado una imagen movida y confusa que le devolvía una identidad extraña, y ello porque al menos desde

Pigmali3n la mujer no se ha representado a s3 misma sino que ha sido representada, construida por el otro (176).

La preocupaci3n y el inter3s de la mujer por el autorreconomiento, entonces, es uno de los factores que intervienen en la literatura hecha por mujeres y, tal literatura contiene como contextos, espacios del hogar: “es significativo que los primeros recuerdos propios de Felicidad sean los de las casas que habit3, los de ese espacio dom3stico que Gaston Bachelard ha identificado simb3licamente como una ‘gran cuna’ que conserva para siempre ‘tiempo comprimido’” (178).

En el caso de la obra semiautobiogr3fica de Guadalupe Amor, *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* (2011), la poeta y narradora recurre a la ficci3n para relatarnos parte de su infancia, segment3ndola a trav3s del espacio, pero uni3ndola a partir de ciertos elementos ficcionales que, como lo explica Ricoeur, nunca ser3n neutros; si ella escribe su vida, no ser3 fiel en su totalidad a la “realidad” vivida, ya sea por culpa del olvido o, con la intenci3n de sustentar la imagen que intenta crear en el imaginario de quien lee la novela; la *memoria mn3mica* de Amor, har3 que los espacios adquieran determinada significaci3n que se relaciona estrechamente con su ser; como veremos m3s adelante, el espacio en el que se centra el relato, la casa de la familia de la protagonista, a diferencia de la propuesta de Bachelard, no se nos presenta como un espacio que la acoja y proteja, sino como un espacio que la aleja, que no le pertenece, en el que no encaja:

¡Detr3s de esa fachada no hab3a nada, absolutamente nada! Ni familia, ni humanidad, ni cari3o.

Yo no dejaba atr3s sino un jard3n sin plantas y una casa vac3a.

Una casa sin besos, sin 3idos, sin voces ni esperanzas.

Una casa que no era sino una fachada, una fachada estática, impenetrable. Una fachada resguardando sombras. ¡Una hipócrita fachada protegiendo el vacío!
(258-259)

Este espacio se transforma en una metáfora del vacío que la familia deja en la niña, del vacío resguardado por una fachada de una supuesta familia que no la acogió ni comprendió realmente; por lo que la huida es la única opción que la niña Pita considera como liberación.

Guadalupe Amor, autoficcionalizada³¹ en la niña Pita, se busca y se encuentra desde la memoria; se narra a sí misma. En tanto que, en la lírica, Amor se descubre en la mayoría de sus poemas; se define divina, aunque con defectos, angustiada o culpable, como lo expresa el poema “Letanía de mis defectos” citado en el cuento “Pita Amor en los brazos de Dios” de Elena Poniatowska:

Soy perversa, malvada, vengativa.

Es prestada mi sangre y fugitiva.

Mis pensamientos son muy taciturnos.

Mis sueños de pecado son nocturnos.

Soy histérica, loca, desquiciada,

pero a la eternidad ya sentenciada” (Poniatowska 58).

³¹ Debemos, nuevamente, referirnos a las teorías de Lejeune para comprender la autoficcionalización en la obra de la autora; Amor inicia el texto describiendo el espacio y focalizando la narración en ella misma; se autoficcionaliza para presentar una “dualidad inherente a la voz narrativa [que] parece corresponderse con diferencias de perspectiva, entre el narrador y el héroe: diferencias de información, diferencias de apreciación, que son la fuente de todos los juegos de focalización y de voces propias de este relato” (Lejeune 95), esto es, se retrata a sí misma, pero a través de su memoria, no es la Pita que escribe, sino la Pita que recuerda. A pesar que el autor, el narrador y el personaje son la misma persona, la novela presenta dos momentos, distintas focalizaciones, como lo veremos más adelante.

Está descripción que es más una declaración, muestra a una Pita retadora, honesta; no pide prestada la voz del Otro, sino que se impone, haciéndose escuchar, rompiendo los esquemas de la imagen de la mujer angelical y hogareña, declarándose *loca*; que como lo señala Biruté Cipliauskaité: “una de las causas principales de las enfermedades mentales que afligen a las mujeres más que a los hombres es el hecho de que en la vida real se les niega acceso igual a los dominios públicos. [...] La opresión y la represión en la vida oficial llevan a la introspección” (La novela femenina como autobiografía 399).

Parte de la escritura de Amor es una reafirmación de una identidad cimentada por la ya madura Pita Amor, para definirse a sí misma: actos irreverentes que la mostraron como una mujer subversiva, una mujer diferente a los preceptos de su época.

Mientras que, en su poema homónimo a la semiautobiografía (2009), Amor se refiere a su cuerpo como un espacio simbólico que la alberga y que le pertenece; de tal manera que, el cuerpo se refiere a un medio de contacto con la realidad, con la experiencia de un sujeto, no de un cuerpo disociado o impersonal.

Me estoy volcando hacia afuera

y ahogándome estoy por dentro.

El mundo es sólo una esfera,

y es al mundo al que pidiera

totalidad que no encuentro (Amor, Poesía imprescindible 39).

Al igual que en la novela, el mundo que rodea a Amor le es extraño y añejo; su cuerpo, tal como lo perciben Cixous e Irigaray, es su única pertenencia: cuerpo que vive, cuerpo que

escribe. La escritura es el medio por el cual la escritora se define a sí misma, teje una red entre los espacios que recorrió y vivió; la narración desde la memoria infantil resulta ser el calco del mapa que su ser esquizo siguió hasta la liberación última del sistema patriarcal representado por la huída de la casa materna. Es su declaración de rebeldía, su carta de presentación ante el mundo, donde se crea para sí y para los demás; en su novela, cada habitación, cada espacio representa un estadio de su ser en proceso. De este modo, el espacio es un elemento vital para la definición del ser de Guadalupe Amor, por lo que el siguiente capítulo se centrará en el *topos literario* y su relación con la subjetivización del mundo y de sí misma, ya que éste conforma su ser conforme va moviéndose entre el espacio de la memoria y el flujo de los recuerdos que surgen a cada paso.

2. Los espacios me configuran: Espacio-cuerpo-mujer en Guadalupe Amor

En la literatura, cuando se habla de Espacio, éste comúnmente se asocia con la ambientación, los escenarios donde se desenvuelven los personajes o dónde suceden las acciones; pero en los últimos años ha surgido una pregunta: ¿cómo el espacio puede intervenir en la configuración del personaje? ¿cómo es que éste llega a influir en el destino de los personajes o sus acciones? Lo que nos lleva, además, a preguntarnos si, en la realidad, el espacio que nos rodea puede intervenir en nuestro devenir como sujetos singulares; ya que a partir del contexto, esto es, del aquí y el ahora en el que vivimos, nos ubicamos en un espacio y momento determinado, que en conjunto con otros factores como el estatus social y económico que también intervienen, establecen no sólo una serie de hábitos o comportamientos a seguir, sino que imponen una cultura que asimilar y perpetuar; o inclusive, en algunos casos, un sistema que se puede transgredir y modificar, para crear nuevas ideas, comportamientos y a veces, hasta nuevos paradigmas.

Por ello, es relevante comprender cómo es que el espacio interviene y de qué manera se relaciona con el proceso de subjetivación, es decir, cómo el espacio contribuye en la construcción del sujeto pues al habitar en lugar específico en un momento determinado éste influye en él, a la vez que el sujeto influye en el espacio y lo modifica, ya que “[l]a imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen, de todo espacio, un espacio experimental” (Aínsa, Del topos al logos 21); al convertirse en un espacio experimental, éste está expuesto a la experiencia de cada sujeto que lo vive y que lo subjetiva.

Fernando Aínsa, en su artículo “Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar* en el mundo” (2003), preocupado por la relación del espacio con

el sujeto, desde una perspectiva literaria, retoma las reflexiones hechas por Ricardo Gullón, George Berkeley y Edmund Husserl, que lo llevan a afirmar que

[...] “el llamado ‘espacio cultural’ o ‘espacio social’ se configura como una experiencia exterior e interior. La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio, un espacio experimental” (22-23).

Es decir, que el espacio se conoce a partir del cuerpo y que es aprehensible desde la experiencia: conocemos al mundo desde el cuerpo, pues lo habitamos desde él; pero, debemos tomar en cuenta que moramos en un mundo cultural y socialmente ya establecido y esto, interviene, además en una construcción de la subjetividad y la identidad.

En la obra narrativa de Guadalupe Amor, el espacio social y cultural determina a sus personajes; que, además se relaciona con el recuerdo del espacio habitado durante su infancia y la ciudad en cambio de los años cincuenta. En el caso de la novela *Yo soy mi casa*, se configura a la niña Pita desde la memoria como un ser carente y deseante al haber nacido en un hogar aristocrático decadente económica y socialmente hablando, pues se autoficcionaliza como una niña caprichosa que carece no sólo de comodidades, sino de un espacio propio que podría traducirse como el espacio simbólico del ser en el mundo, que tanto le preocupa a la autora, quien constantemente lucha por posicionarse en el mundo literario y social:

Cuántas veces, al agotarse el día de mis días, solamente llevaba entre mis manos dos o tres modestos obsequios y en mi corazón una exhausta tristeza.

Esa noche no hablaba con nadie y dormí incontables horas. Muerta ya la esperanza, el sueño era para mí como un ataúd que albergaba mi cuerpo desahuciado.

A la mañana siguiente rehuía despertar. Sepultada en la desesperanza, nada tenía yo que hacer en la vida (99).

De esta manera, el espacio mismo participa en el proceso de subjetivación al determinarnos y a la vez, ser determinado por quien lo habita y lo vive; si se hace referencia al proceso de subjetivación en Guadalupe Amor en *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*, se notará que el espacio participa en un juego de doble perspectiva debido a que, por un lado, es descrito por la autoficcional niña Pita quien nos describe su hogar paterno de la memoria; mientras que, por otro lado, el espacio configura el carácter del personaje, ya que en cada espacio de la casa Román/Amor se perciben las diferentes facetas de la niña. El espacio mismo es parte de la niña que es recordada y de la mujer que recuerda, pues se construye a partir de él; éste es el hilo de la memoria que nos cuenta (o se cuenta a sí misma) quién es³².

Alguna vez, en ese desbandado plano de la azotea, le pedí a Dios que nunca cumpliera yo más años de los que entonces tenía... Que viviera eternamente estacionada en mis doce años. Lo inaudito es que pensé que mi ruego iba a ser comprendido y que así sucedería.

Pasó el tiempo y cada vez me parecía más peligroso aventurarme a ver la calle desde la azotea; el vacío y el vértigo me amenazaban (174).

Así, la plegaria hecha en la azotea marcará la eterna preocupación de Amor por la muerte del cuerpo, por el envejecimiento; por otro lado, muestra el temor hacia el rechazo y el peligro que le significa el mundo exterior.

³² En el poemario que ostenta el mismo nombre que el de la novela semiautobiográfica, crea una metáfora del cuerpo a través de la imagen de la casa para simbolizar la soledad y el ensimismamiento; el espacio, es entonces, el hilo conductor del poema que nos lleva a sentir el pesar de la voz poética, como se mostrará más adelante.

En cuanto a la antología de cuentos *Galería de títeres*, la posición social y el género determina el espacio que ocupa cada uno de los personajes que integran las historias: las mujeres, como reflejo de la visión mexicana de mitad de siglo XX³³, aparecen condenadas al espacio privado, la casa, la recámara; la gente pobre, es recluida a espacios limitados y, si tienen participación en espacios de la gente adinerada, sólo lo hacen en el papel del servicio; los indigentes, por su parte, no tienen más lugar que la calle, en un juego en el que son marginados de la sociedad, pero a la vez, la integran. Como ejemplo, citaremos un fragmento del cuento “Televicentro”:

En el Televicentro yo dejaba los excusados limpiecitos. Fíjese porque a mí no me daba asco lavar lo sucio; a veces cuando, con perdón de usted, flotaba la porquería en los comunes yo estaba contenta limpie y limpie, pensando que ya todos mis hijos estaban muertos, y que usted perdonará, ellos también hacían lo mismo que yo estaba limpiando (51).

El espacio, en este caso el baño del Televicentro, la determina como un ser inferior, la constriñe y construye como mujer pobre, pues por su condición genérica, la mujer es la

³³ Martha Santillán, en “Discursos de redomesticación femenina durante los procesos modernizadores en México, 1946-1958, señala que “[e]l número de mexicanas en el mundo laboral aumentó de 4.6% [...] en 1940, 13.6% en 1950. A pesar de ello, culturalmente se asumía que las mujeres debían dedicarse de manera exclusiva al hogar, y por eso las que formaban parte de la población económicamente activa –en el ámbito formal– representaba un porcentaje reducido” (108). Dato que, Adriana Sáenz Valadez, en *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Estudios de la moral de “Los años falsos” de Josefina Vicens* (2011), reafirma al decir que

[e]n los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, las mujeres hicieron suyos, entre otros, los siguientes espacios: la casa familiar, las zonas donde se llevaban a cabo la liturgia religiosa, desde las damas de honor en las bodas, hasta la organización de sepelios; en las escuelas de los hijos, en las juntas escolares para padres y madres de familia, en realidad para madres; el salón de belleza (las llamadas estéticas), la cocina como “el corazón de la casa” y el sitio simbólico del afecto y la comprensión; los supermercados, el “tianguis” y las tiendas departamentales; por las mañanas y tardes: los clubes deportivos y los cafés. Dicha apropiación era antes del matrimonio y era una posesión aparente, porque en realidad siempre eran pensadas sólo como objeto para la procreación y para la satisfacción masculina (223).

Así, entendemos que el espacio público era el ámbito de lo masculino y sólo era “prestado” a la mujer como un espacio y como un medio para encontrar marido; por lo que el espacio femenino por excelencia de los años cincuenta era la casa.

encargada del cuidado y la limpieza, que además, en su experiencia, asocia con la maternidad y todo esto, en un espacio de servilismo debido a su condición social.

Como seres de experiencia, vivenciales, conocemos a partir de lo que vivimos en el día a día, incluyendo el espacio que nos contiene y en el que interactuamos con el resto del mundo; tal y como lo refiere Aínsa quien, en el artículo mencionado con anterioridad, afirma que la historia personal de cada individuo difiere según sus experiencias de vida, pero también de un contexto socio-histórico y geográfico; la situación de la mujer occidental no es la misma que la de la mujer oriental, pues el espacio determina una cultura, una cosmovisión y hasta una historia colectiva que marca social y culturalmente al que nace dentro de ella, determinándolo a un *deber ser*: “[...] la noción de espacio físico, está determinada por lo que lo rodea y envuelve –medio, ámbito, atmósfera, ambiente, contorno, zona, sitio, extensión, distancia- nociones que componen un ‘verdadero sistema de lugares’ del imaginario contemporáneo y un campo semántico de sugerentes significaciones” (Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo 25). Lo que significa que, todo aquello que compone el espacio proporciona un sentido que pertenece a una idea del mundo o de la realidad. La frontera es vista de manera distinta por un migrante que por un residente; para uno, la significación de esa línea geográfica-cultural toma el sentido de una vida mejor, mientras que para el otro, lo separa un mundo marginado y en ocasiones, hasta temido.

Por otro lado, el filósofo alemán Emmanuel Kant se refiere al espacio y al tiempo, como *formas a priori de la sensibilidad*³⁴, considerando que el espacio se refiere a los

³⁴ Para el filósofo alemán, existen dos tipos de conocimientos: el *a priori* (espontáneo, puro, independiente a la experiencia) y el *a posteriori* (proveniente o posterior a la experiencia), asegurando que existen conocimientos independientes a la experiencia, pero que no pueden ser comprendidos sin ésta:

Aquí tenemos una de las piezas necesarias para la solución del problema general de la filosofía trascendental *¿cómo son posibles las proposiciones sintéticas a priori?*, a saber, intuiciones puras *a priori*, espacio y tiempo, en las cuales, si queremos ir, en un juicio *a priori* más allá del concepto dado, encontramos aquello que no puede ser descubierto *a priori* en el concepto, pero si en la

sentidos externos, mientras que el tiempo a los *sentidos internos*, lo que confirma que lo externo es representado por el ser que lo vive; Ricardo Gullón en *Espacio y novela* (1980) explica esto, afirmando que “el espacio es, en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Si puede ser imaginada, es que puede ser pensada, y <<entendida>>; al menos hasta cierto punto” (4); con esto, Gullón trata de hacer consciente al estudioso del espacio que, aunque exista una referencialidad, no se puede considerar que el espacio representa o se crea, se relaciona completamente con el espacio exterior y se debe considerar como “metáfora que servirá de punto de partida para futuras especulaciones. [...] El bosque es, esencialmente, una realidad conceptual, pero a la vez, es una realidad a secas, que la imaginación descubre y utiliza, explorándola a fondo” (Gullón 3); la imagen del bosque sirve para ejemplificar cómo el espacio es reconocido desde la experiencia, pero éste es variable, no todos los bosques son iguales y la imaginación, que interviene en el proceso creativo, da un sinfín de posibilidades en la construcción de espacios.

2.1 *Espacio literario: elementos para el análisis del topos*

Al hablarse de proceso creativo, nos internamos a la creación, en este caso, la creación artística, específicamente la literaria, donde el espacio adquiere otras dimensiones que a continuación abordaremos.

Los estudios literarios han llevado a una interdisciplinabilidad para comprender cómo se configura el espacio dentro del texto y cómo es recibido por el lector. Una reciente propuesta planteada por un grupo de catedráticos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sobre una novedosa metodología para el análisis de este elemento literario, apuesta

intuición que le corresponde, y puede ser enlazado sintéticamente con aquel, los cuales juicios, empero, por ese motivo, nunca pueden llegar más allá de los objetos de los sentidos, y sólo pueden tener validez para objetos de la experiencia posible (Kant 223)

por una nueva concepción del espacio literario y propone el término *topoiesis*, debido a que consideran que el lugar es un *hacer*, más que un *ser*; es decir, el espacio, como se mostró con anterioridad, es un producto, algo que se crea: físicamente, desde la aprehensión de una cultura o, artísticamente, desde la creación de un nuevo espacio que servirá, no sólo como un escenario o ambiente, sino como una metáfora o símbolo, como ya lo había señalado Ricardo Gullón.

En el análisis de la *topoiesis* se propone el estudio desde cuatro niveles que a su consideración son:

- a) La topoiesis de la enunciación
- b) la topoiesis de la recepción,
- c) la topoiesis de los dispositivos y
- d) la topoiesis textual.

La *topoiesis del emisor* se centra en el espacio desde el que es escrito o enunciado el texto: desde el autor, el escritor, el narrador o el *Yo* lírico; tomando en cuenta, que ninguno de los elementos mencionados puede tomarse como uno mismo; no se debe confundir al autor con el enunciadore o con el narrador³⁵. Así, en *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* (1957) de Guadalupe Amor, que es reconocida como una novela semiautobiografía, se debe tener en cuenta que es una ficcionalización a partir del recuerdo y que la voz que nos guía a través de la narración no es Guadalupe Amor “real”, sino una construcción consciente de su niñez³⁶.

³⁵ Para la comprensión de la terminología que diferencia estos elementos, revisar “Autor, enunciadore, narrador” (2004) de Desiderio Blanco.

³⁶ Esta construcción consciente se refiere a que Amor se reconstruye a sí misma para generar una imagen de sí ante el mundo; Beatriz Espejo ya había señalado esto, afirmando que “[e]ra consciente de su celebridad y una autobiografía ayudaba a incrementarla” (Pita Amor. Un mito mexicano 21)

La *topoiesis de la recepción*, por su parte, fija su estudio en el espacio desde el que es recibido el texto; dotándolo de significado, a partir de las diferencias temporales y geográficas en las que éste es leído. Por ejemplo, el cuento “Raquel Rivadeneira” contenido en *Galería de títeres*, no fue leído del mismo modo en su publicación, 1959, que en la actualidad; en el año de su publicación, los tabúes sexuales, sobre todo los relacionados con las “sexualidades disidentes”, como el lesbianismo, eran poco o nulamente tratados por la literatura, cosa que en estos días ha cambiado por completo, pues hay un auge de los estudios de género que cuestionan las sexualidades normativas.

La *topoiesis de los dispositivos* se refiere al análisis del texto como objeto, su formato, su estructura, tipografía, así como los paratextos que aportan datos relevantes sobre el momento y el lugar donde fue creado, la intencionalidad de su forma, etc. Esto, lo podemos ejemplificar con la distribución del poemario *Fuga de negras* (1966), la función de las letras capitales, el color rojo, las dedicatorias y la ilustración de Antonio Peláez en cuanto a cómo intervienen en la significación del texto.

Mientras que, la *topoiesis del espacio textual* analiza el espacio que surge en el texto, es decir, el análisis sólo se lleva a cabo a partir del espacio, no del que contiene al texto, sino del que se desarrolla y construye en él. El espacio textual de *Galería de títeres* debe identificarse historia por historia, que en conjunto tejen una red de espacios que pertenecen a la Ciudad de México de medio siglo y que se centra en los marginados; pero, es la ciudad del imaginario de Guadalupe Amor, que surge y existe sólo en el texto, como afirma Gullón: “[e]l espacio inventado existe a partir de la invención misma; ésta le confiere su consistencia y con ella su realidad. El espacio absoluto puede ser abandonado a favor de un espacio cambiante que en la novela desempeña funciones precisas” (2). Así, el espacio es un elemento que se emplea con un objetivo, que no siempre es referencial, pues debe tomarse como una ficción que sólo pertenece al texto.

El espacio, entonces en el ámbito artístico, depende de una subjetividad, tanto al producirse como al interpretarse; su construcción es un proceso complejo que conlleva en primera instancia, una referencialidad³⁷ que al ser vivida, introyectada por la experiencia, regresa al exterior de una manera representada desde la perspectiva de quien vivió el espacio. Alicia Llanera, en su ensayo “Espacio y literatura en Hispanoamérica” (2007), afirma que

[...] el espacio es precisamente un punto de anclaje, una imagen fundacional de la realidad, las geografías literarias serán también signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociológicos de pueblos y de individuos: nuestros hábitos psicológicos, perceptivos, culturales dependen en gran medida de nuestra relación con el espacio, de nuestra suma de afectos y desencuentros, de nuestro enraizamiento o nuestra distancia, de nuestra extrañeza o de nuestra pertenencia con respecto al mismo” (44).

Si retomamos a la propuesta fenomenológica de Gaston Bachelard, identificaremos que el espacio en el que el teórico se centra es el espacio de la memoria o, el espacio que él denomina *vivido*: “[c]reemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando en realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo” (La poética del espacio 38). El recuerdo del espacio, parece anclarse al

³⁷ Cuando nos referimos a la referencialidad, nos basamos en lo expuesto por Luz Aurora Pimentel, quien establece que

[p]artiremos del supuesto de que la ilusión de realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, ya que entra en juego la relación entre semióticas construidas –la literatura con la pictórica, por ejemplo– como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural. La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto de origen de la ilusión (9).

Lo que significa que, el mundo imaginario o ficticio mantiene una relación semiótica con el mundo externo o considerado real, pero nunca será totalmente objetivo, pues contiene una serie de significaciones que surgen a partir de la relación del sujeto que lo referencia.

sujeto como un lugar mejor, anhelado, por el que se siente nostalgia y al que se desea regresar, pues está estrechamente relacionado con los recuerdos de felicidad y estabilidad. Esto, lo refuerza Aínsa, en su libro *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (2006), pues señala que el espacio también se relaciona con la memoria y que:

[...] las relaciones con el pasado nunca son neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica que hacen de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado. Al mismo tiempo, el pasado se capitaliza a escala individual como parte de la estructura de identidad (136) .

Así, el espacio creado en la literatura se torna en un *logos*, esto, de acuerdo con la línea fenomenológica referida por Gaston Bachelard³⁸, quien en *La poética del espacio* (1957) afirma “que todo lo que es específicamente humano en el hombre es *logos*. No alcanzamos a meditar en una región que existiría antes que el lenguaje” (15); es decir, todo lo relacionado con el pensamiento y el lenguaje nos hace humanos, por ende, todo lo que es producto de éstos es considerado *logos*; el espacio, al verbalizarse en una representación se convierte en *logos*.

Por su parte, Aínsa, en *Del topos al logos. Propuestas de geopoética* (2006), se centra en definir cómo el *topos literario* llega a comprenderse como un *logos*, pues el *topos* es para Aínsa la simple representación de un espacio físico, que cuando se convierte en algo

³⁸ Bachelard aborda las expresiones relacionadas con el espacio (espacios felices) como imagen poética, ya que “[e]l espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido” (Bachelard 28). El espacio que Bachelard emplea como una metáfora del mundo es la casa, y ¿qué imagen no encierra mejor la idea del mundo que, aquella que el individuo conoce en sus primeros años y que, posteriormente, le servirá como referencia de la organización de los espacios en el exterior? Esto es la aprehensión del mundo a partir de la experiencia y lo vivido desde una mirada más profunda y “espiritual”. Entendiendo espiritual como una visión que va más allá de la simple experiencia, que busca darle un sentido profundo.

polisémico, susceptible a interpretarse desde la expresión artística, adquiere el carácter de *logos*:

El *topos* encarnado en *logos* llega así a la única liberación posible para un texto: plasmarse en el libro que lo fija y lo difunde, en esa vida propia y tan aleatoria de su destino independiente, cuando alguien distinto a su autor lo lee. Porque *Del topos al logos* tiene en cuenta –siguiendo a Ricardo Gullón– que es en la lectura donde se produce la verdadera dilatación del espacio literario, es decir, donde el texto <<da de sí>> y <<donde el encuentro del autor-lector, desencadena en éste una cadena de respuestas que no sólo es decodificación, sino ajuste de la realidad verbal que pide ser completada³⁹>>” (14).

Esto quiere decir que la literatura no sólo es una mimesis de la realidad, sino que de igual manera, tiene una función modelizante⁴⁰; ya que da, a quien lo lee, una forma de ver el mundo. Pero, hay considerar al espacio como un producto de una subjetivización y al ser una representación escrita y comprendida según un espacio y un tiempo determinado.

Para entender esto, se debe recordar la propuesta hecha por Mijail Bajtin, quien en su ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” (1937-1938), resignifica el término matemático de *cronotopo* para aplicarlo a la literatura y lo define como “una categoría de la forma y el contenido en la literatura. [...]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto” (237-238). Para Bajtin, espacio y tiempo son unidades indisolubles y lo demuestra a

³⁹ Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, 1980. Pp. 44., citado en Aínsa, Fernando, *Del topos al logo. Propuestas de geopoética*. Madrid, Iberoamericana-Verbuert, 2006.

³⁹ A este aspecto, Janusz Slawinski en “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1989), sostiene que “la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella” (266).

través del análisis de las expresiones más antiguas cercanas a su concepción de novela, en las que se muestran los cronotopos que influirían en la construcción del cronotopo en la novela moderna; el teórico ruso menciona algunos cronotopos⁴¹ como la novela de aventuras, donde la espacialidad y la temporalidad mantienen una relación poco lógica y sólo son un pretexto para el desarrollo de la historia; la metamorfosis como una posibilidad de introducirse a espacios “prohibidos”; la biografía y la autobiografía como una concepción del cambio de la cosmovisión greco-latina de lo público y lo privado; la novela de caballería para definir el contexto de la historia; sólo por mencionar algunos.

El recorrido que hace Bajtin deja entrever que la visión sobre el tiempo y el espacio varía de una época a otra y de un espacio geográfico a otro, que reafirma la construcción cultural del sujeto y de lo que lo rodea. Retomando el apartado del cronotopo de la Biografía y la autobiografía, se puede notar cómo el tiempo y el espacio modifican la forma de concebir el *topos*. En el caso de los griegos, sólo existe un espacio que resultaba público, donde no había nada que se ocultara, “[e]l hombre era *por completo exterior*, en el sentido estricto de la palabra” (286) pues “para el griego de la época clásica toda la existencia era *visible y audible*” (286); hasta que con el paso del tiempo, hubo aspectos de la vida que comenzaron a guardarse a un espacio más íntimo, dando origen a la separación de las esferas públicas y privadas que aún rigen a la mayoría de las sociedades actuales: “Sólo con la época helenística y romana comienza el proceso de paso de esferas enteras de la existencia, tanto en el hombre mismo como fuera de él, hacia un registro *mudo y una invisibilidad esencial*” (287).

Este aspecto, que se relaciona con la separación de lo público y lo privado, es de gran relevancia, debido a que la concepción del mundo gira en torno a lo interno y lo externo,

⁴¹ Bajtín analiza las novelas de aventuras, las historias sobre metamorfosis; la biografía y la autobiografía; la novela cabalresca; la función del pícaro, el bufón y el tonto en la novela; el cronotopo rabelesiano; las bases folclóricas del cronotopo rabelesiano, el cronotopo idílico en la novela; para confirmar el lazo indisoluble entre espacio y tiempo que, en toda obra artística está emparentada con puntos de vista emotivos-valorativos que, también dependen de una cosmovisión determinada.

desde la idea del concepto de la subjetivización del espacio, tomamos en cuenta un espacio interno y uno externo que, si bien no denota de manera obvia un valor, sabemos que la cultura occidental⁴² está caracterizada por binarismos jerárquicos⁴³, en el que uno posee un valor positivo y otro, un valor negativo: en el caso del espacio, lo interior comúnmente se relaciona con lo negativo, mientras que lo exterior con lo positivo⁴⁴. Esto, se puede ejemplificar con algunos cuentos de Guadalupe Amor, donde el espacio privado, el lugar del hogar, es un espacio relegado y cotidiano, tal como lo expresa la protagonista de “La cansada”, quien nos narra su vida diaria, la cual sólo transcurre entre dos espacios: la casa y un breve recorrido por el mercado, como si la vida no tuviera nada más que ofrecerle en aquel lugar; mientras que, las protagonistas de los cuentos “Margarita Montescos”, “Moneda”, y “La abandonada”, cuya vida termina en la soltería eterna, el divorcio o la vejez, concluyen recluidas en la reclusión de la intimidad de un cuarto o de una casa vacía: “No, yo no quería ir después de ese baile de muertos al laberinto de mi casa. Pedí a mi primo que me pusiera en un coche, y ya no tuve

⁴² Cabe agregar que, el espacio que se crea en el espacio literario también puede ligarse “a la formación de una ideología” (5); Amor genera a través de sus historias una crítica hacia el exilio al que se confinan a los marginados, crítica a una sociedad intolerante, incapaz de integrar a las minorías, entendiendo como minoría a los sectores que han sido acallados y dominados por el sistema imperante. Esto también se puede comprender a partir de lo dicho por Luz Aurora Pimentel, quien remarca este aspecto y nos dice que “un texto que propone modelos-reflejo tiende a estar inscrito en espacios ‘reconocibles’ con un alto grado de referencialidad, mientras que los textos subversivos que proponen modelos de actividad humana discordantes, tienden a distorsionar el espacio mismo sobre el cual se proyectan” (El espacio en la ficción 10). Según la intencionalidad y la ideología que se quiere transmitir, dependerá del uso de espacios referenciales.

⁴² Helen Cixous, en *La risa de la medusa* (1995), plantea el sistema jerárquico binario cuyo pensamiento siempre ha funcionado por oposición, Palabra/Escritura Alto/Bajo Por oposiciones duales, *jerarquizadas*. Superior/Inferior. Mitos, leyendas, libros. Sistemas filosóficos. En todo (donde) intervienen una ordenación, una ley organiza lo pensable por oposiciones (duales, irreconocibles; o reconstruibles, dialécticas). [...] Teoría de la cultura, teoría de la sociedad, el conjunto de sistemas simbólicos –arte, religión, familia, lenguaje- todo se elabora recurriendo a los mismos esquemas (14).

⁴³ Otro ejemplo de la valoración del espacio, la podemos encontrar en la división del espacio urbano y el espacio natural:

Modelo colonizador por excelencia, la “ciudad-capital” sirve de pretexto al estado que todavía no existe y justifica el orden administrativo que lo sustenta. El espacio desordenado de la naturaleza es apropiado y “domesticado” desde el cuadrículado capitalino y las líneas fronterizas de los confines de las provincias y virreinos apenas explorados, tendidas desde la seguridad que inspira el límite urbano de trazado geométrico (Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo 23).

Lo natural se relaciona así con lo negativo, con aquello que debe ser controlado o, como textualmente lo registra el texto: “domesticado”, mientras que la urbe es considerado el polo positivo.

otro remedio que tomar las pastillas que llevaba en mi bolsa. Así me atrevería a volver a mi casa” (Amor, Galería de títeres 97).

Este breve fragmento de “La abandonada”, denota además cómo el espacio no sólo configura la atmósfera de la historia, sino también configura la relación entre los personajes, una mujer que ha sido abandonada en un espacio que, además, recuerda al marido que la dejó. Sobre este aspecto, Slawinski refiere que

[...] el escenario es un elemento ornamental paradigmático del mundo presentado: codetermina la matriz de las oposiciones e interacciones posibles en los marcos de este último –entre personajes, grupos de personajes, medios (personas de aquí – personas de allá, la patria- el extranjero, autóctonos- inmigrantes, <<yo>> aquí- <<tú>> allá, aldea-ciudad, salón- calle, iglesia- taberna, casa- ágora, etc). La disposición de los personajes en la red es determinada en cada ocasión por una serie de variados factores: los rasgos de carácter, la pertenencia social, el tipo de aspiraciones, etc. (14).

El espacio en esta historia define la relación de la mujer divorciada con la casa, como un lugar de recuerdos que mantienen la presencia del marido y la constante de su abandono; mientras que, si revisamos el cuento “La cansada”, se establece la relación de la madre con los hijos, ella en el *aquí* de la cocina y ellos en el *allá* del cuarto o el estudio; y, en “Margarita Montescos” refleja la relación de la mujer mayor recluida en el interior de la casa, tendida en la cama, en contraste con el último amante que le queda, quien disfruta en el exterior el dinero que ella le brinda por sus contadas visitas; es entonces, que el espacio-cuerpo produce una serie de relaciones de dependencia, económica o emocionalmente que se refleja en el espacio de reclusión del hogar y la aparente libertad del exterior masculino.

2.1.1 Identificando el espacio: Narrativa

Expuesta ya la cuestión sobre cómo el espacio interviene en la configuración de la obra y de los personajes, cabe ahora abordar cómo es que se representa el espacio, qué recursos se emplean y cómo debe analizarse en las obras a revisar en el presente trabajo; esto, a partir de las observaciones hechas por Aurora Pimentel, quien, en *El espacio en la ficción* (2001), refiere que “la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción⁴⁵” (8), pero además, incluye a la narración como un recurso; esto, debido a la relación espacio-tiempo, pues “la narración (predominantemente temporal) está subordinada a la descripción (predominantemente espacial), ya que, como bien lo ha observado Genette, es casi imposible dar cuenta de acontecimientos sin la ocurrencia de un elemento descriptivo mínimo, inherente a ciertas formas lingüísticas” (8), lo que refirma la imposibilidad de la separación del espacio del tiempo, pues está sujeta a determinadas formas de estructurarse, morfológicamente hablando.

Identifica, además, diversas formas de descripción, entre las que se encuentran las descripciones *paratácticas*; “es decir, la descripción de suyo tiende al inventario, al catálogo, a la enumeración de las particularidades del objeto[...]”, que puede “presentarse como ‘series léxicas en dominante sinecdótica[...], o bien en dominante sinonímica” (20), que busca dotar de significado al espacio, más allá de sólo ornamentarlo; por ejemplo, para configurar el espacio y a quien lo habita, no sólo con una intención ornamental; cuando Amor nos lleva hacia la despensa de la casa familiar, nos hace una descripción paratáctica:

La despensa, sí, de arriba abajo, la despensa de interminables estampados apolillados y plagada de un sinnúmero de botes, frascos y vasijas de Talavera o de

⁴⁵ Pimentel también afirma que “[d]escribir es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero, ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad” (16)(16), lo que reitera que el espacio literario está sujeto a una ideología y a una intencionalidad o a una subjetivización del mundo.

loza poblana, que prestaban al reducido cuarto aspecto de bodegón antiguo, oloroso a esencia de clavo y a epazote añejo, a nuez moscada, a jamaica y a canela.

La despensa, sí, la despensa donde nunca brillo la redondez de los jitomates frescos o de las cebollas relucientes. La despensa, en donde jamás vi un trozo de sugestivo carnero, o unas gallinas que se estuviesen airando [...] (Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 199)

Esta descripción, enumera las carencias del espacio, nos presenta lo opuesto a como debe ser una despensa, donde se contraponen la expectativa y la realidad de la narradora personaje.

Otro tipo de descripción es la descripción hipotáctica “en las que se observan una organización y una jerarquización subordinadas a un modelo preexistente” (Pimentel, El espacio en la ficción 21), es decir, parte de una referencialidad que impera en la configuración del espacio y en el que intervienen tres factores que dan a la descripción coherencia y cohesión desde ésta y son:

- a) El modelo que organiza la descripción.
- b) El movimiento generalizante y particularizante de una descripción, que establece una relación dinámica entre el todo y sus partes.
- c) El pantónimo, definido como la permanencia implícita de la nomenclatura a lo largo de todo el desarrollo descriptivo[...] (25-26). Esto es, aquellos campos semánticos que se desprenden de la narración, sin haber sido mencionados. Como en la cita anterior de la novela semiautobiográfica de Guadalupe Amor, el pantónimo se refiere a lo que entre líneas se nos

presenta, esto es, la mediocridad de la despensa nos refiere, en realidad, a la carencia económica de la familia, la decadencia a la que se vio condenada la pequeña niña Pita.

Estos tres factores, además, se relacionan a su vez, con diversas prácticas textuales como el uso de *nombres propios*, *nombres comunes*, *frases calificativas* pues “constituyen los instrumentos privilegiados para dar cuenta de todas estas ‘propiedades’ que el objeto posee morfológicamente o por atribución” (26). Además, los calificativos interviene como *operadores tonales* que “constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativos – o referencial- de la descripción y el ideológico” (27), esto, significa que la descripción dada a partir de frases adjetivas da un tono determinado que inviste de un determinado sentido al espacio descrito; de tal modo que, la despensa se nos describe a través de adjetivos como *reducido*, *oloroso*, etc., que denotan un valor negativo y que refuerza el declive de la familia Amor/Román.

Debemos tomar en cuenta, además, que para Pimentel, la descripción puede considerarse un sistema que produce diversos modelos de significación, entre los que podemos identificar:

a) Modelos binarios *lógico-lingüísticos*, que consisten en categorías de proximidad o ubicación “tales como cercano/lejano, arriba/abajo, pequeño/grande, vertical/horizontal, dentro/fuera, frente a/detrás de” (60) y que además expresan una oposición binaria. Lo que se refiere a la ubicación desde dónde se narra, que no sólo nos única en un punto determinado, sino que tiene la intencionalidad de presentar una oposición entre lo que se nos describe. En el cuento “La vieja rica”, contenido en la antología *Galería de títeres*, la narradora-personaje nos dice:

Después del desayuno, me asomo a los balcones que dan a la calle y sufro un choque con el aspecto de la gran avenida siempre renovada. Sólo mi casa ha permanecido entre los años fiel a una época; irremediable época.

Ahora, la calle está llena de edificios cada uno más alto que otro.

Quedan algunos espacios vaciados en donde ya las máquinas constructoras abruman con su ruido. Espacios que ocuparon casas como la mía, pero ya derrotadas (Galería de títeres 61).

Desde el modelo lógico-lingüístico, notamos que la descripción es realizada desde un arriba, que permite al lector conocer los alrededores de la casa habitada, que, a la vez interviene como un elemento pantónimo, pues podemos leer cómo la protagonista está siendo olvidada por el exterior, mientras ella permanece en un tiempo pasado que la va sepultando junto la vejez, lo que indica esa oposición binaria; para ella, su casa, que simboliza su pasado es mejor que el exterior, que representa lo novedoso y el avance tecnológico de la ciudad.

b) Modelos *taxonómicos* que se refieren a las distintas partes que componen lo que se está describiendo; en la novela semiautobiográfica de Amor, lo podemos observar al avanzar en la lectura, donde nos va describiendo habitación por habitación, de las 40 que conformaban la casa de sus padres. De este, también se pueden desprender los modelos *taxonómicos dimensionales* que se relacionan con la “articulación de tres categorías espaciales llamadas dimensiones: *horizontalidad/verticalidad/perspectiva*⁴⁶”, es decir, que a partir de esta dimensionalidad sitúa al *descriptor-narrador* en un punto determinado; el cual puede variar según sea el modo de la deixis de referencia: *ubicua, móvil o fija*, y explica que el primer modo es propio del narrador omnisciente, pues éste puede hacer cambios del considerado

⁴⁶ Wiebergm 1987, citado en Pimentel, Aurora. *El espacio en la ficción* (69).

punto cero desde el que se sitúa; mientras que, los modos móvil y fijo son propias o por el narrador o por un personaje: “[a]sí pues, la posición del observador es central en la construcción del espacio diegético” (Pimentel, El espacio en la ficción 61), al estar sujeto o determinado a una perspectiva, ya sea de la persona o del narrador. Si retomamos el párrafo citado del cuento “La vieja rica”, notamos como el modelo taxonómico dimensional se presenta en la descripción de la ciudad, que a comparación de ésta, que se cambia y modifica constantemente, ésta permanece fija, inalterable.

c) Modelos *extratextuales* “provenientes de otros discursos del saber oficial o popular, [...] o provenientes de otras artes” (63). Aquello que va más allá del texto, que se refieren a conocimientos derivados de otras ciencias que dan al texto un sentido de credibilidad.

d) Modelos *temporales*, que son capaces de informar sobre el espacio o distorsionarlo. Amor, al recurrir a la memoria, presenta un espacio del pasado que está siendo reconstruido a través de sus recuerdos, por lo que éste puede ser distorsionado por la imaginación que ayuda a completar sus memorias del hogar infantil.

Ahora bien, debemos tener en cuenta, que a veces los espacios no son descritos, así que debemos preguntarnos ¿qué sucede con estos espacios? Pimentel acierta a señalar que

[...] de todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial. [...] dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese aspecto designado y no a otro. [...] El nombre de una ciudad, como el de un personaje, es un centro de imantación semántica al que convergen toda clase de significaciones arbitrariamente atribuidas al objeto nombrado, de sus partes y semas constitutivos, y de otros objetos e imágenes visuales metonímicamente asociados (29).

Esto, lo podemos identificar en algunos pasajes de la novela, donde la autora sólo nombra el espacio, proporcionándonos una serie de significaciones: “Pero llegó un día. ¡Un día fatal! Yo acostumbraba llevarla conmigo a todas partes. Fue un domingo. Habíamos ido por la tarde mis padres, mis hermanos y yo a dar un paseo al Bosque de Chapultepec” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 43); de esta manera, Amor nos sitúa en un espacio conocido por el lector o, al menos impreso en el imaginario colectivo, que sin necesidad de ser descrito, puede ser identificado con facilidad. Pero, debemos tener cuidado con este tipo de referencialidad, pues como bien lo señala Aínsa, no se debe olvidar que el espacio nunca podrá ser representado de manera totalmente objetiva:

La intencionalidad del sujeto define, pues, la objetividad de las cosas y toda descripción del espacio; incluso las proyecciones cartográficas, atenuadas a reglas codificadas como planos, mapas y planisferios, no son otra cosa que el resultado de las convenciones por las cuales el *médium* se disimula entre el objeto y la representación científica. En esta perspectiva se puede llegar a decir que la geografía es una metáfora, en tanto representa hechos social y existencialmente relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio (Del topos al logos 24).

Siempre, los factores culturales y sociales permearán en la representación del espacio, aunque éste no sea descrito. Por ejemplo, en las menciones de algunos lugares de la ciudad del México del recuerdo de Amor, se dotan de otra significación a partir de la perspectiva de la personaje-narradora; aunque, “la fuerte orientación referencial del nombre propio, como principio único de construcción del espacio diegético, intenta ocultar el carácter ficcional de este texto” (Pimentel, El espacio en la ficción 30-31). Amor, así, busca dar credibilidad a su historia empleando sitios específicos de la ciudad, como es el Bosque de Chapultepec. Al

mencionar un sitio que el lector puede visualizar y situar en un lugar conocido por él, permite a la autora acercarse aún más a la realidad; si el pacto autobiográfico consiste en decir la verdad con exactitud y fidelidad, Amor recurre al nombre propio de un espacio que es parte de la memoria colectiva para fundir con ella su memoria individual, recordemos que “[n]uestra historia no puede liberarse de la historia que la contextualiza, hasta en la intimidad de una confesión o en la habitación de la casa de huéspedes donde amamos por primera vez” (Aínsa, *Del topos al logos* 134).

En cuanto al uso de los nombres comunes, Pimentel refiere que “se caracteriza tanto por extensión como por su comprensión” (33), esto es, que por extensión son aquellos objetos que pueden abarcar la palabra, mientras que la comprensión se refiere a las características comunes entre esos objetos, por lo que “[e]l nombre común es entonces susceptible de una descomposición semántica que puede ser conceptual, atendiendo a los semas constitutivos, o referencial, distinguiendo las partes constitutivas del objeto designado” (33). Así, cuando Amor se refiere a la escuela a la que asistió, no realiza una descripción detallada, sino que su referencialidad con el mundo real nos hace visualizarla a partir del imaginario colectivo, aunque las situaciones y los personajes determinan las características específicas de esa escuela. A esta visualización, Luz Aurora Pimentel la denomina *iconización verbal*, retomando el término semiótico de *iconicidad* para referirse a aquellas figuras que adquieren determinadas características que proporcionan una ilusión de realidad.

La descripción y el empleo de nombres, ya sean propios o comunes, permiten la construcción del espacio literario; invistiéndolo de diversas significaciones, tanto que, el espacio puede feminizarse o, desarrollarse como un símbolo o ícono de lo femenino o, como un espacio de transgresión de los imaginarios culturales, sexuales y genéricos; como en el cuento “La del abrigo de cacomixtle”, donde las calles de la ciudad de México se convierten en el espacio de transgresión de una pareja incestuosa:

Al amanecer se dirigían al Paseo de la Reforma y esperaban a que saliera el sol. Después seguían caminando hasta el Bosque de Chapultepec donde seleccionaban hojas de eucalipto, botones de alcanfor y musgosas raíces.

Cantando en voz baja volvían por todo el Paseo sin hacer caso de las personas que los miraban.

Cerca de la Iglesia de Votiva se sentaban a descansar y él colocaba debajo de un árbol las hojas y las raíces para hacer un asiento donde ella descansara (Galería de títeres 69).

El Paseo de la Reforma y la Iglesia de Votiva se resignifican, los indigentes que transitan por esas calles hacen público su amor prohibido, se convierten en seres públicos que nada les importa la intimidad ni las críticas que pueden recibir del resto de los transeúntes; incluso, pasar cerca de la Iglesia, significa una rebeldía ante la moralidad de la ciudad.

2.2 El espacio y el género (Aproximaciones desde los estudios de género al espacio)

*¿Quién?
Invisible, extraña, secreta, impenetrable, misteriosa, negra,
Prohibida
Soy yo...
Helen Cixous*

La posibilidad de transmitir un mensaje o una ideología a partir de un texto, enriquece la significación que una obra literaria ofrece y, sobre todo, si ésta se analiza bajo una perspectiva interdisciplinaria que permita la conjunción de diversas áreas como el arte, la filosofía, la sociología, la antropología e incluso, con la política.

El espacio, como se demostró con anterioridad, no es un mero ornamento que sirve de escenario o atmósfera, sino que interviene en construcciones más complejas que, de manera consciente o inconsciente, significan una postura ante un gobierno, una situación o, hasta una organización social. En el ámbito del estudio de género, el espacio ha significado un tópico importante debido al papel cultural y social que juega en los roles sexuales y genéricos que buscan trastocarse para hacer un cambio en la concepción de las relaciones entre los hombres y las mujeres, así como para la integración de las sexualidades que habían sido consideradas anormales o tabúes.

Virginia Woolf, en *Una habitación propia* (1929), expone, a manera de anécdotas y cavilaciones íntimas, las adversidades a las que las mujeres se enfrentan en las esferas públicas, así como también, hace un cuestionamiento a la Historia Literaria acerca de lo escrito sobre las mujeres y el poco, o realmente nulo, reconocimiento a la literatura hecha por mujeres. Abarcando así, tres acepciones del espacio en relación con la mujer. Primero, desde la propia experiencia como mujer, que por haber sido concebida genéricamente se encuentra limitada por las normas sociales, como lo muestra al contar cómo fue reprendida por un bedel al pisar la hierba:

Así fue como me encontré andando con extrema rapidez por un cuadro de hierba. Irguióse en el acto la silueta de un hombre para interceptarme el paso. Y al principio no comprendí que las gesticulaciones de un objeto de aspecto curioso, vestido de chaqué y camisa de etiqueta, iban dirigidas hacia mí. Su cara expresaba horror e indignación. El instinto, más que la razón, acudió a mi ayuda: era un bedel; yo era una mujer. Esto era el césped; allí estaba el sendero. Sólo los <<fellows>> y los <<scholars>> pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía (8).

Con esta escena, casi ridícula, Woolf denuncia cómo la mujer está sometida a un código de comportamientos y, sobre todo, a un espacio específico y, diferente al del hombre; el césped parece simbolizar el espacio del conocimiento sin tropiezos e incomodidades; mientras que la grava, la relativa a lo femenino, simboliza los obstáculos hacia el saber; por supuesto, obstáculos impuestos por el sistema falologocéntrico. La segunda relación entre el espacio y la mujer, se refiere al espacio Literario, cuyas disertaciones la llevan a cuestionar el por qué al espacio que se le ha dado a la mujer dentro de los textos literarios, había sido un lugar de sumisión e inferioridad, ya que los hombres hablan desde ésta y la emplean como un medio para definir a la mujer y su papel en el mundo, tal como lo refiere la escritora:

Hasta los títulos de los libros me hacían reflexionar. Era lógico que la sexualidad y la naturaleza atrajera a médicos y biólogos; pero lo sorprendente y difícil de explicar es que la sexualidad –es decir, las mujeres- también atrae a agradables ensayistas, novelistas de pluma ligera, muchachos que han hecho una licencia, hombres que no han hecho ninguna licencia, hombres sin más calificación aparente que la de no ser mujeres. Algunos de estos libros eran, superficialmente, frívolos y chistosos; pero, muchos, en cambio, eran serios y proféticos, morales y exhortadores. Bastaba leer los títulos para imaginar a innumerables maestros de escuela, innumerables clérigos⁴⁷ subidos a sus tarimas y púlpitos hablando con una locuacidad que excedía de mucho la hora usualmente otorgada a discursos sobre ese tema. Era un fenómeno extrañísimo y en apariencia[...] limitado al sexo masculino (22).

⁴⁷ Notamos que la crítica de Woolf se dirige a todas las instituciones que componen al sistema falologocéntrico, incluyendo a la Iglesia, otra trinchera de poder de la racionalidad patriarcal.

El poder proviene del espacio desde el cual se habla sobre la mujer; el discurso literario sirve al hombre como medio para situar a la mujer en un espacio marginado y limitado social y biológicamente; dotándola de las características opuestas al hombre. De esta reflexión se desprende la tercera acepción sobre el espacio, que se refiere a la escritura de la mujer y el espacio que ocupa en la Literatura; por ello, Woolf recurre a la figura de la hermana de Shakespeare para abordar la imposibilidad de la mujer para dedicarse al mundo literario:

[...] no se necesita ser gran psicólogo para estar seguro que una muchacha muy dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración, de que la demás gente le hubiera creado tantas dificultades y la hubieran torturado y desgarrado de tal modo sus propios instintos contrarios que hubiera perdido la salud y razón. Ninguna muchacha hubiera podido marcar a pie a Londres, colocarse junto a la entrada de los artistas y obtener a toda costa que la recibiera el actor-director sin que ello le representara una gran violencia sin sufrir una angustia quizá irracional (37-38).

Ser mujer determinaba no sólo el comportamiento de la mujer, sino también las acciones que el medio y las personas que la rodeaban podían realizar si no se cumplía con la norma establecida; significaba ser considerada débil y estar a merced de la violencia, limitándola. Por ello, la construcción del espacio y su distribución está al servicio de la ideología falologocéntrica; las limitaciones del espacio restringen, a la vez las actividades de las mujeres:

Durante millones de años las mujeres han estado sentadas en casa, y ahora las paredes mismas se hallan impregnadas de esta fuerza creadora, que ha sobrecargado de tal modo la capacidad de los ladrillos y la argamasa que

forzosamente se engancha a las plumas, los negocios y la política. Pero este poder creador difiere mucho del poder creador del hombre (63).

Para Woolf, el espacio al que fue designada la mujer permitió que se desarrollará otro tipo de experiencia que confluyó en la literatura que, si bien se difiere de la escritura del hombre, no es por un rasgo esencialista, sino por una forma diferente de aprehender el mundo⁴⁸; como lo reiteramos con anterioridad, esa aprehensión dependerá de un contexto histórico, social, económico y geográfico y, entendiendo que la autonomía de la mujer depende de una libertad económica, así como de la posesión de *una habitación propia*, un espacio que simbolice la posibilidad de decisión y de ser reconocidas más allá de seres de procreación.

Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo* (1949), identifica a través de diversas disciplinas la concepción que de la mujer se había tenido, concluyendo que ésta se da desde la visión de una racionalidad patriarcal, pues “[e]ste mundo siempre ha pertenecido a los varones” (26) y lo ejemplifica desde el discurso histórico, en el que se ha fijado a la mujer en la sujeción del macho antes y después de la agricultura (entendida ésta, como el paso del nomadismo al sedentarismo), hasta la sociedad moderna que vio en la familia el sostenimiento de una sociedad ya aceptada y reconocida:

No por ser una institución laica tiene el matrimonio menos importancia social, y la familia conyugal, aunque privada de significación religiosa, existe vigorosamente en el plano humano. Incluso en las colectividades en que existe una gran libertad sexual conviene que la mujer que trae un hijo al mundo esté casa; ella no logra

⁴⁸ A este aspecto, Rosario Ferré en su ensayo “La cocina de la escritura” (1984) afirma que [...] la literatura de las mujeres se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores, que tienen que ver con lo histórico, con lo social y lo político. [...] Estos temas interesan a la mujer, sin embargo, no porque ésta posea una naturaleza diferente, sino porque son el cosecho paciente y minucioso de su experiencia (154).

constituir, sola con su progeñie, un grupo autónomo; y la protección religiosa de su hermano no es suficiente; se exige la presencia de un esposo (32).

Así, la idea de la familia está estrechamente relacionada con la imagen de la casa, la del hogar; por ende, a éste pertenece la mujer, como protectora y reproductora de la racionalidad patriarcal. Esta concepción del espacio demarca las esferas de lo público y lo privado, que Celia Amorós, en su artículo “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino⁴⁹” (1994), explica la concepción de estos espacios desde la cultura griega y judía:

La aportación del cristianismo se ha configurado justamente como confluencia de dos potentes misóginas: por un lado la tradición de la misoginia griega, y por el otro la tradición de la misoginia judía. En la griega la mujer aparecía como la excluida del logos, del espacio del *aner agathos*, portador del discurso articulado que intercambia razones; es el discurso del diálogo, y él, e dialogante, el sujeto del diálogo; en el caso de la misoginia judía la mujer está marginada del pacto genealógico entre varones (9-10).

Esta separación de esferas es relevante para la comprensión de las relaciones entre los hombres y las mujeres, ya que rige los roles a desempeñar. Pablo Páramo y Andrea Milena Burbano Arroyo en el artículo “Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio urbano”(2011) afirman que “[e]l espacio reproduce el orden de los valores de una sociedad, las clases sociales, la concepción que se tenga de la familia y los hombres en tal sociedad” (62); así que, si somos conscientes de que estamos

⁴⁹ Aunque este artículo habla desde una perspectiva política, nos permite comprender cómo se generó la división del espacio en público y privado, ya que Amorós hace un recorrido histórico sobre la concepción de los espacios públicos y privados, para relacionar el cambio de paradigma de los mismos, en relación al *progreso* de la mujer durante el curso de la historia.

inmersos en un sistema falologocéntrico, la organización social y espacial reflejarán sus valores, por lo que es comprensible que

[h]istóricamente los espacios de las mujeres han sido equiparados con espacios privados, siendo los espacios públicos el espacio de los hombres. En este sentido, hay una oposición simbólica entre la casa y el resto del mundo; lo femenino es la esfera opuesta a lo masculino que corresponde a la vida pública, de tal manera que el rol de la mujer se asocia principalmente con la casa (63).

La casa así, adquiere una significación de cautiverio, como lo denomina Marcela Lagarde y De los Ríos, quien en *Los cautiverios de las mujeres madresposas, monjas, putas, presas y locas* (2003), nos dice que

[...] las mujeres están sujetas al cautiverio de su condición genérica y de su particular situación caracterizadas por la opresión. El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad concebida como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia y de los particulares en la sociedad y la cultura (152).

Lagarde se refiere al cautiverio como un espacio simbólico, a una *territorialidad* definida como el arraigamiento de la familia en “la casa (espacio de residencia) se le asimila simbólicamente a la familia y a los padres y a los padres[...]. La tierra-casa es la propiedad características del grupo familiar, está en la base de las relaciones entre sus miembros, del trabajo y de la identidad de alguno de ellos” (367). La casa, así, también simboliza un micro universo que se rige desde las normas del macro universo; como lo señala Bachelard la casa “[e]s [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos” (34); aunque, debemos tomar en

cuenta que ese cosmos presenta peculiaridades que se derivan de la percepción de quien menciona o describe el espacio⁵⁰.

Guadalupe Amor, en su novela semiautobiográfica, configura la casa paterna no como su primer *refugio* pues no es el lugar ideal, sino como un espacio decadente que instauro el mundo desde la organización de la misma, a cada personaje le pertenece o, se le recluye en un lugar específico de la casa, ya sea por su género o por su clase social:

Lo primero que veía, penosamente reflejado en los vidrios de la puerta, era la luz tenebrosa de una lámpara de aceite que alumbraba la primera imagen del Cristo negro clavado en la habitación de los porteros. Y esa luz, intensa y pequeña, me ayudaba a observar los desolados objetos de aquel cuarto polvoroso y hermético. Había un armario sin puertas y con un florido remate de madera labrada[...] (Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 132).

El espacio de los porteros, de aquellos que según la percepción de una familia aristocrática (empobrecida), no pueden compararse o sentirse iguales a ellos y el espacio mismo los configura como *otros*.

Debemos recordar que la narración se hace desde la memoria infantil; dicha memoria no sólo justifica la configuración de una Guadalupe Amor atormentada por la existencia, la belleza y el lujo, sino también el mundo; es decir, nos enfrentamos al imaginario específico de Amor, construido desde una ideología aristocrática en contradicción con una realidad de carencias económicas y emocionales. Encontramos, así, un papel importante de la memoria en

⁵⁰ La percepción del espacio es importante para la construcción del mismo dentro de la narración; la casa que para Lagarde simboliza la represión de la mujer; para otros simboliza el refugio del primer espacio habitado, como es el caso de Bachelard. Es interesante contraponer estas dos perspectivas, ya que refleja la forma en cómo se percibe el espacio desde la mirada feminista y la patriarcal: “La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (La poética del espacio 37). En esta oración se nota la comparación entre la casa y la figura de la madre, es por ello que el francés idealiza este primer espacio, pues lo relaciona con la imagen materna también idealizada, casi como si la casa fuera el vientre materno que nos cobija y protege en nuestros primeros años de vida.

la percepción y construcción del espacio⁵¹; Teresa del Valle, en “Procesos de la memoria: cronotopos genéricos⁵²”(1999), afirma que es en la “memoria en la que participamos todos los seres humanos, ya que tenemos la capacidad para simbolizar y experimentar la densidad de las distintas emociones: amor, odio, miedo, vulnerabilidad, desamparo, rechazo, por citar algunas; y de diseñar procesos para situar las experiencias en el presente en un momento concreto” (8); es decir, la memoria nos hace conformar el mundo a partir de lo que sentimos.

El filósofo español Reyes Mate, por su parte, refiere la cuestión de la memoria como elemento desde el cual se crea el sujeto, pues ésta surge a raíz de la experiencia⁵³, que a su vez interviene, mediante la subjetivación, a la conformación del sujeto: “[l]a estructura temporal

⁵¹ Cabe mencionar que el mismo espacio es una herramienta para la memoria. Francis Yates en su libro *El arte de la memoria* publicado en 1966 señala que los griegos crearon el arte de la memoria en la que se recordaba a partir de lugares e imágenes, esta técnica consiste en que

[a] fin de formar en la memoria una serie de lugares, [...] se ha de recordar un edificio, tan espacioso y variado como sea posible, el atrio, la sala de estar, dormitorios y estancias, sin omitir las estatuas y los demás adornos con que estén decoradas las habitaciones. A las imágenes por las que el discurso se ha de recordar [...], se las coloca dentro de la imaginación en los lugares del edificio que han sido memorizados (Yates 18-19).

Aunque el arte al que hace referencia Yates se relaciona con la Oratoria, dicha técnica de recordar a través de un espacio, nos lleva a reflexionar sobre cómo la casa de la memoria no sólo encierra muebles y habitaciones, sino que la distribución de éstos y su relación con el resto de las personas que lo habitan guarda nuestros recuerdos sobre cómo conocemos y aprehendemos el mundo o nuestra realidad; la casa es así, el topos de la memoria primera, de los recuerdos de la infancia.

⁵² Teresa del Valle resignifica el concepto bajtiniano de *cronotopo* para hablar de un *cronotopos genérico*, entendido por ella como

[...] los puntos donde el tiempo y el espacio imbuidos de género aparecen en una convergencia dinámica. Como nexos poderosos cargados de reflexividad y emociones, pueden reconocerse en base en las características siguientes: actúan de síntesis de significados más amplios; son catárticos, catalizadores; condensan creatividad y están sujetos a modificaciones y reinterpretaciones continuas. Son enclaves temporales con actividades y significados complejos con los que se negocian identidades, donde pueden estar en conflicto nuevas interpretaciones de acciones, símbolos creadores de desigualdad (Procesos de la memoria: cronotopos genéricos 12).

Esto es, los elementos tiempo-espacio poseen una carga de significación dentro del proceso de subjetivación e identidad, puesto que, éstos marcan un contexto determinado espacial y temporalmente, que pueden servir como punto de partida para la continuación o transgresión de los conceptos de género en una cultura determinada.

⁵³ Mate señala que: “[l]a experiencia es la madurez del espíritu en virtud de la cual el hombre es más que su propio experimento y más también que la interpretación que unos damos de los otros o de los acontecimientos. Es el reconocimiento de la diferencia gracias al recuerdo” (Memoria en Auschwitz. Actualidad moral y política 12). Esto coincide con lo abordado en el capítulo anterior, donde se refirió la importancia de la experiencia en el devenir del sujeto, que es constante, pues éste no es algo fijo, y la subjetivación de la experiencia, que es el recuerdo, influye en el proceso identitario.

del ser significa la prioridad del darse originario del ser sobre todo envío óntico; de ahí que el ser siempre esté allende el envío y que reivindique constantemente la diferencia respecto a toda manifestación. La memoria es el pensamiento del ser en su prioridad originaria respecto a la aparición del ente. La memoria es la patria (*Heimat*) de la parte el viajero y la meta hacia la que se dirige (*Heimkunft*). Más que un contenido de lo pensado, la memoria constituye la estructura del pensamiento (10). Esto es, que se *es* a partir de la memoria que responde a nuestro origen, de dónde venimos a la vez que somos al vivir y experimentar; pensamiento y recuerdo se funden para conformarnos.

A pesar de que su enfoque se centra en la memoria histórica⁵⁴, podemos retomar de Reyes Mate, su postura sobre la reivindicación de la *historia passionis* (historia del dolor), pues la

[...] memoria no consiste tanto en recordar el pasado, como en reivindicar la *historia passionis* como parte de la realidad [...]. La memoria tiene una pretensión de verdad, es decir, es una forma de razón que pretende llegar a un núcleo oculto de realidad inaccesible al raciocinio (24).

La verdad oficial es la Historia que ha sido aceptada y difundida, pero existe una memoria que ha sido oculta, acallada e ignorada; de este modo, Guadalupe Amor intenta expresar la verdad que ella posee como actriz y testigo de su vida infantil, que va más allá del espacio familiar y que abarca a aspecto de la sociedad y la cultura del México de la primera mitad del siglo XX.

⁵⁴ Tomemos en cuenta que, la memoria histórica forma también parte de la memoria individual; no se encuentran separadas o aisladas la una de la otra; la memoria individual se contextualiza en una memoria histórica, además entender que “[l]a representación del tiempo dejaba de ser individual sólo cuando se remontaba más allá de espas recuerdos o testimonios personales” (Ainsa, Del topos al logos 139), esto indica que la memoria colectiva parte de la memoria individual.

Amor, en lo más íntimo, siente carencia, vulnerabilidad ante la vida misma en el espacio de una casa que no le pertenece y, su presente, su perspectiva del mundo exterior, la ciudad, está vista desde esa no pertenencia⁵⁵. Este sentir desde la memoria no es algo sin precedente, la memoria se desprende de la experiencia, como ya se había señalado con anterioridad y que del Valle afirma, basándose en Andrew Strathern, quien “recalca que tanto Bourdieu como Connerton ven el cuerpo como el centro de la acción y de la memoria en sí misma. Ambos afirmaban la existencia de códigos de práctica social y de valores que tiene como referencia el cuerpo” (Procesos de la memoria: cronotopos genéricos 9), por lo que la teórica afirma que ha “podido constatar por medio de los relatos autobiográficos en los que la memoria del cuerpo emerge en la cronología de la vida a través de acontecimientos claves de nuestra existencia” (61). Nuevamente, el reconocimiento del ser surge desde la memoria, primero del cuerpo que se habita y posteriormente, de espacio que se habita desde éste. Por ello, no es fortuito que la novela *Yo soy mi casa. Relato de una vida fuera de serie*, inicie con la convalecencia de la niña Pita, a partir del cuerpo experimenta el espacio, puede estar en la alcoba de su madre sólo por qué está enferma, pero su cama y ella misma están fuera de lugar:

También de latón, pero más modesta y de menor tamaño, otra cama. Sentada en ella, una niña de siete años, terriblemente despierta.

Mis enormes ojos abiertos abarcan toda la negrura de la alcoba, de la noche, del universo. El pecho y los brazos cubiertos de manchas rojas y calientes, como si toda mi sangre en rebeldía, contenida en tan pequeño recipiente, quisiera buscar salida. Tenso estado de ánimo: la noche será irremediabilmente eterna; la

⁵⁵ La casa que Amor describe en su novela nada tiene que ver con el espacio idealizado de Bachelard, quien considera que “el beneficio más precioso de la casa, diríamos: [es que] la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (Bachelard 36); por el contrario, la casa que la escritora recuerda es una pesadilla, sus peores temores, pues sólo hay decadencia a su alrededor.

oscuridad no posee hendidura alguna que la traicione. [...] Estoy como paralizada, como petrificada por el miedo, más bien por los miedos. (10).

El miedo hacia la muerte marcará toda la narración y, casi toda la obra de Guadalupe Amor, un temor vivido desde el cuerpo e instalado para siempre en su memoria. La relevancia del cuerpo vuelve a instalarse en nuestro estudio, la experiencia es el medio para la subjetivación, pero esa experiencia se vive *desde* el cuerpo, ¿podemos, entonces, considerar al cuerpo como un espacio?

2.3 Un cuerpo propio: del cuerpo vivido al cuerpo habitado

El mundo no es lo que yo pienso, sino lo que yo vivo.
M. Merleau Ponty

La paráfrasis del título de Virginia Woolf sirve para plantear dos conceptos del cuerpo femenino, primero, como algo visto y descrito desde la óptica masculina, es decir, un cuerpo que se había vivido según las normas de una biología, una filosofía y una religión derivada de la racionalidad patriarcal, hasta la apropiación del cuerpo, de la vivencia del mismo como propio, a partir de la experiencia del ser mujer: un habitarse a sí misma sin las prescripciones culturales⁵⁶.

⁵⁶ Helen Cixous, en *La risa de la Medusa*, ya había planteado que la mujer es un sujeto domesticado por la cultura, que “no ha podido habitar su <<propia>> casa, su propio cuerpo” (20) que, además, se ha segregado a lo desconocido, a ser *el continente negro, África*; espacio simbólico del *cuerpo* y el *ser* mujer.

Por su parte, Michael Foucault ve en la normación y el control del cuerpo como parte de una [...] biopolítica, inventados en el siglo XVIII como *técnicas* de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de colectividades), [que] actuaron en el terreno de los procesos económicos, de su desarrollo, de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen; operaron también como factores de segregación y jerarquización sociales (Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 84).

Recordemos que, como primera máquina burguesa, fue el cuerpo un medio de jerarquización, la nueva clase naciente buscaba perpetrar su especie a través del cuidado de sí, tal como lo vimos en el capítulo uno.

Pero, para la comprensión del cuerpo como espacio desde los estudios de género, hay que comprender que es a partir del cuerpo que sentimos, percibimos y aprehendemos el mundo y esta visión se dio gracias al reacomodamiento del cuerpo, que había sido relegado por la filosofía. Víctor Páramo Valero resume de manera clara la concepción filosófica del cuerpo de la siguiente manera:

Desde que Platón dijera, en el *Fedón*, que el alma quedaba atrapada en un cuerpo, esta idea ha sido defendida y matizada por innumerables filósofos, incluso en la Edad Moderna, como Descartes, quien estableció la distinción entre <<Res cogitans>> y <<Res extensa>> (563).

Así, desde la filosofía, al cuerpo se le restó importancia y permitió que se establecieran las diferencias genérico-sexuales binarias que consideraban a uno superior y al otro inferior; pues a partir de esta idea, el hombre se consideró como la Razón, la esencia de la cultura y la sociedad; mientras que a la mujer se le asoció al cuerpo⁵⁷, lo natural y corruptible.

Más tarde, Maurice Merleau Ponty, desde la fenomenología, sienta las bases para la comprensión del cuerpo como un medio de conocimiento⁵⁸, comprendiendo que la experiencia

⁵⁷ A este respecto, resulta interesante lo que Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2002), afirma, diciendo que:

Aunque las filósofas feministas procuraron tradicionalmente mostrar de qué manera se llega a representar el cuerpo como femenino o de qué manera se asoció a las mujeres con la materialidad [...] mientras se asociaba a los hombres con el principio de dominio racional, Irigaray opta por sostener que en realidad, lo femenino es lo excluido de esa oposición binaria y mediante esa oposición misma. En este sentido, cuando en esta economía se representa a las mujeres se les sitúa en el sitio de su supresión (68).

Es decir, a la mujer se le suprimió totalmente del discurso, tanto como agente como objeto, se le resta por completo en el valor del conocimiento del mundo; pero, no podemos negar que de cierta manera, a la mujer se le asociará, al menos desde el cristianismo, ya de manera explícita, con el cuerpo: “La tradición judeo cristiana no escapa a estas representaciones. Desde la incipiente edad media hasta los escritos de la avanzada modernidad, las mujeres fueron cuerpo, ya fuera para la maternidad, para el pecado y/o opción para el deseo en tanto encarnación del mal” (Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del México del siglo XX 70).

⁵⁸ Platón, en *República*, ya había recuperado la noción de cuerpo en el proceso del conocimiento; pero, en el mismo tenor de la teoría aristotélica, la razón es lo único que trasciende a la inmortalidad.

es generadora de significaciones sobre el mundo y rechaza la “ontología de corte cartesiano, - según la cual sólo existe o como sujeto pensante o como cosa-, gracias a la revalorización filosófica de la experiencia vivida⁵⁹”, esta revalorización consiste en ver como origen del conocimiento del mundo al cuerpo, pues conocemos a partir de él:

El cuerpo no es, pues, un objeto. La conciencia que del mismo tengo no es un pensamiento, eso es, no puedo descomponerlo y recomponerlo para formarme al respecto una idea clara. Su unidad es siempre implícita y confusa. Es siempre algo diferente de lo que es, es siempre sexualidad a la par de la libertad, enraizado en la naturaleza en el mismo instante en que se transforma por la cultura, nunca cerrado en sí y nunca rebasado, superado. Ya se trate del cuerpo del otro del mío propio, no dispongo de otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él” (Merleau-Ponty 110).

A diferencia del Empirismo, para la fenomenología el cuerpo no es un objeto que permite el conocimiento, sino el medio primordial para acceder a él; no conocemos a partir de lo que pensamos, sino de lo que el cuerpo vive y luego racionalizamos; cuerpo y razón son indisociables en el proceso de subjetivización:

Si reflexionando sobre la esencia de la subjetividad, la encuentro vinculada a la del cuerpo y a la del mundo, es que mi existencia como subjetividad no forma más que una sola cosa con mi existencia como cuerpo y con la existencia del mundo y que, finalmente, el sujeto que yo soy, tomado concretamente, es inseparable de este cuerpo y de este mundo. El mundo y el cuerpo ontológicos que encontramos en la misma médula del sujeto no son el mundo en idea o el cuerpo en idea, es el

⁵⁹ Tomado del artículo “Maurice Merleau-Ponty: el anclaje corpóreo en el mundo” de Xavier Escribano, publicado en *Concepciones y narrativas del yo* en la revista *Thémata*, Núm. 22, 1999, págs. 67-79.

mismo mundo contraído en un punto de presa global, es el mismo cuerpo cognoscente (Merleau-Ponty 417).

Debemos entender por cuerpo cognoscente, al cuerpo con el que se aprehende el mundo, se le vive y se le conoce, dotándonos de conocimientos desde la experiencia; en la poesía de Amor, la voz poética que nos habla del mundo, lo hace desde el cuerpo, uno que ya ha estado en contacto con éste, que lo ha vivido y que la ubica en una zona del dolor:

Logré adentrar al mundo en su latido
al aire fui sorbiendo con locura,
de llanto y risa conocí tortura,
más el mundo ignoró mi contenido.

Y fue mi grito... el grito nunca oído
el que se mezcla de dicha y de amargura,
el que por sordo alcanza más hondura.

Era a la inversa un renegado aullido (Poesía imprescindible 58).

La relación del cuerpo con el mundo se traduce en experiencia que se convierte en conocimiento; en el poema, se trata de un mundo contradictorio que rechaza e ignora al sujeto lírico, que se habla desde un espacio específico: el cuerpo femenino, este cuerpo que respira el aire de un mundo indiferente, produciéndole sensaciones que indican a su vez, el proceso de subjetivación de su entorno.

Ahora bien, aunque la postura merleau-pontiana recupera la experiencia del cuerpo como un medio de conocimiento, no plantea la cuestión sobre el género, no toma en cuenta la cuestión de la diferencia cultural de vivir un cuerpo como hombre o como mujer. Debemos recordar que el cuerpo femenino, desde la visión falologocentrista, ha estado sujeto a los

esencialismos del sexo biológico, que deviene al *ser* mujer desde una prescripción de la racionalidad patriarcal⁶⁰. Esta concepción del cuerpo femenino hace del cuerpo un espacio dominado, colonizado; Adriana Sáenz Valadez hace un recorrido por la filosofía y la teología para rastrear el origen de los prototipos del ser mujer y el ser hombre: “[e]l cuerpo se ha enunciado como existencia en la cual se sustentan muchas de las preconcepciones políticas de nación, de polis, de metáforas que sustentan algunos de los postulados de poder del ámbito teológico, ha sido y ha servido como analogía que sustenta, critica y establece al poder” (Poética del cuerpo: prototipos del deseo 68).

La visión de la racionalidad patriarcal está presente en todos los discursos que ostentan poder; a partir de la trinchera de un discurso sexuado, la mujer se clasificó como un ser inferior, pasivo, débil física y espiritualmente, el cual debe ser resguardado por el hombre. Simone de Beauvoir ya había referido al afirmar que

Adler observa que las nociones de alto y bajo tiene gran importancia, ya que la idea de elevación espacial implica una superioridad espiritual, como se ve a través de numerosos mitos heroicos; alcanzar una cima, una cumbre, es emerger más allá del mundo dado como sujeto soberano, y entre los chicos es un frecuente desafío. La niña a quien tales proezas [trepar arboles, ascender por una escala, subirse a un tejado] le están prohibidas y que, sentada al pie de un árbol o peñasco, ve por encima de ella a los muchachos triunfadores, se considera inferior en cuerpo y alma (120).

⁶⁰ Esta concepción del cuerpo de la mujer, a decir de Foucault surge en la ideología burguesa: La burguesía comenzó por considerar su propio sexo como cosa importante, frágil tesoro, secreto que era indispensable conocer. El *personae* invadido en primer lugar por el dispositivo de sexualidad, uno de los primeros en verse “sexualizado”, fue, no hay que olvidarlo, la mujer “ociosa”, en los límites de lo mundano, donde debía figurar siempre como un valor, y de la familia, donde se le asignaba un nuevo lote de obligaciones conyugales y maternas: así apareció la mujer “nerviosa”, la mujer que sufría de “vapores”; allí encontró su anclaje la histerización de la mujer (Foucault, Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 72)

Tal actitud de la mujer y hacia la mujer muestra la construcción jerárquica a la que se ha sujetado al género femenino, el discurso del falologocentrismo se ha tomado como natural, como primario, generando que la mujer asuma e introyecte las características que se le han asignado, alienándose a un deber ser que la limita y restringe que se asume desde la dominación simbólica de la cultura. A este aspecto, Meri Torras, en “El delito del cuerpo” (2007), sostiene que “el cuerpo se erige como lugar de inscripción primero y último de la diferencia genérico-sexual” (11) y que

[e]l espacio corporal nos llega cruzado por una pluralidad de discursos de orden diverso[...] cuyo conocimiento del cuerpo despliega estrategias de representación vinculadas al saber/poder (y al poder saber). El cuerpo se convierte en un lugar fronterizo entre el adentro y el fuera, entre una serie de binomios⁶¹ (15).

Así, el cuerpo es un espacio simbólico en el que se sitúan las estrategias de control y dominación del género⁶²; pero, Torras además agrega que “nos escribimos en el cuerpo y, a la vez, el cuerpo nos escribe” (18); el cuerpo es un espacio y objeto de escritura y a la vez, es un

⁶¹ Estos binomios son claros en el estudio de Foucault sobre la sexualidad, donde nos dice que

A lo largo de las líneas en que se desarrolló el dispositivo de sexualidad desde el siglo XIX, vemos elaborarse la idea de que existe algo más que los cuerpos, los órganos, las localizaciones somáticas, las funciones, los sistemas anatomofisiológicos, las sensaciones, los placeres; algo más y algo diferente, algo dorado de propiedades intrínsecas y leyes propias; el “sexo”. Así, en el proceso de histerización de la mujer, el “sexo” fue definido de tres maneras: como lo que es común al hombre y la mujer; o como lo que pertenece por excelencia al hombre y la falta por lo tanto a la mujer; pero también como lo que constituye por sí solo el cuerpo de la mujer, orientándolo por entero a las funciones de reproducción y perturbándolo sin cesar en virtud de los efectos de esas mismas funciones; en esta estrategia, la historia es interpretada como el juego del sexo en tanto que es lo “uno” y lo “otro”, todo y parte, principio y carencia (Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 91)

El cuerpo de la mujer, así se ve desde una perspectiva de funcionalidad para la reproducción, un sexo que realmente no le pertenece pero la constituye; la sexualidad está influida por el binarismo jerárquico, donde el hombre es la parte positiva, mientras la mujer la negativa, la carente.

⁶² La dominación del género está relacionada directamente con la dominación de la sexualidad, y ésta a su vez se relaciona con una

[...] sociedad normalizadora [que] fue el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida. En relación con las sociedades que hemos conocido hasta el siglo XVIII, hemos entrado a una fase de regresión a lo jurídico; las constituciones escritas en el mundo entero a partir de la Revolución francesa, los códigos redactados y modificados, toda una actividad legislativa permanente y ruda no deben engañarnos; son las formas que tornan aceptable un poder esencialmente normalizador (Foucault, Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 86).

El cuerpo, de esta manera, se convierte en una materia que se norma y se legisla; el cuerpo se vuelve un discurso normativo, pero que al vivirse se recupera, liberándolo entre el deber ser y el devenir.

agente que escribe en el sujeto; es un juego dialéctico en el que cuerpo y sujeto se construyen de manera conjunta, entendiendo que “[m]ás que tener un cuerpo o *ser* un cuerpo, *nos convertimos* en cuerpo y lo negociamos, en un proceso entrecruzado con nuestro devenir sujetos, estos individuos, ciertamente, pero dentro de unas coordenadas que no hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir” (20); la importancia del contexto determina el habitar y vivir desde el cuerpo, la forma en que lo concebimos y experimentamos dependerá de nuestra ubicación, pero también debe considerarse como “fronterizo, [pues] se relaciona bidireccionalmente con el entorno socio cultural; lo constituye pero a la vez es construido por él” (21).

Entendemos, entonces, que el cuerpo es un elemento imprescindible para el conocimiento del mundo y la realidad; en el sentido que, el cuerpo está determinado por un aquí y un ahora, pero que a la vez, genera cambios en el paradigma que lo concibe: por otro lado, es un cuerpo que se vive, pero que determina también a quién lo vive; es un espacio de cruzamiento de experiencia y cultura, que negocian constantemente en un devenir individual constante.

Ahora bien, aunque Gaston Bachelard afirma que la casa es el primer universo que vivimos, el primer espacio que realmente habitamos es el cuerpo; un *topos* que nos hace vivir y comprender el mundo desde diversas experiencias determinadas por un *deber ser*; un hombre y una mujer pueden nacer en la misma casa, pero el habitar dicho espacio estará condicionado por cómo se concibe éste desde el cuerpo y con el cuerpo; la mujer, con limitaciones y el hombre, con libertades.

Este vivir el cuerpo y desde el cuerpo se puede observar claramente en el cuento de Guadalupe Amor, “Moneda” (1959), donde la protagonista de la historia, Geovana Medina, vive desde un cuerpo condicionado por el género, por la sociedad y por la edad:

Hablaba, hablaba sin cesar con alucinante brillo, logrando dar ánimo a todos los invitados.

A un pequeño filósofo tristemente vestido le hacía creer que la filosofía era la salvación del universo. A un novelista de abundantes escritos inéditos, lo persuadía de que a los genios sólo se les reconoce después de muertos. A un tenuísimo practicante de medicina lo colmaba de elogios por su familiaridad con vísceras corrompidas. A cierta divorciada pobretona y caduca, la convencía de que el verdadero atractivo de una mujer comienza cuando ella empieza a declinar (Galería de títeres 43).

Ella vive desde el cuerpo de una mujer de 37 años aún soltera, al parecer de un nivel socioeconómico acomodado que sólo conoce el refugio⁶³ de su casa, de su cama; para las concepciones del México de medio siglo, Geovana Medina vive desde un cuerpo que está envejeciendo sin utilidad alguna, no es esposa ni es madre; su único es papel es el alentar a aquellos desesperanzados, como una madre simbólica que aparenta una ternura y un optimismo del que carece; la vida social es para ella un mundo de apariencias donde ella finge ser la mujer más comprensiva y alentadora, pero termina recluida en casa, en una casa que se le figura una tumba: “De su cama había hecho un sarcófago. Desde ahí hacía el inventario de sus cenizas. Se abandonaba horas y horas a complacerse en el fracaso” (42), un fracaso que sin ser referido explícitamente, se refiere a la soledad que conlleva la soltería; la casa parece un espacio que ella cree un refugio, pero al momento en el que ella ingresa la absorbe y la convierte en prisionera:

⁶³ Superficialmente, parecería que la casa en este cuento es ese espacio ideal y cálido que refugia a Geovana Medina, como considera Bachelard que es la casa del recuerdo; empero, éste no es un espacio ideal, sino como el único espacio donde puede encerrarse, aislarse del mundo y confinarse para sólo esperar la muerte.

Al llegar a su casa el derrumbe era absoluto. Traje rojo, abalorios, cosméticos y perfumes lozanos la abandonaban junto con sus fuerzas. Relajando los labios y ceño, se hundía entre las sábanas acomodándolas precavidamente como mortaja.

Pensaba: “Nunca, nunca volveré a salir a la calle. Jamás volveré a ver a la gente. No tengo otra salida que mi casa. Mi cama, mi refugio, mi sarcófago” (44).

Cuerpo y espacio interaccionan, Geovana Medina vive desde un cuerpo casi caduco para la sociedad mexicana de medio siglo, que la determina al encierro o a fingir fuera de lo que considera su refugio; el cuerpo es modificado por el topos de un espacio socio-histórico determinado que concibe el cuerpo de la mujer al servicio de la procreación y reproducción del modelo falologocentrista; pero el topos también se modifica según la experiencia del cuerpo, como en el caso del cuento “La del abrigo de cacomixtle”, cuyos personajes viven a partir del goce del cuerpo y no de las normas impuestas por la sociedad, la experiencia de los cuerpos incestuosos convierten a las calles en un espacio de transgresión conforme los personajes avanzan por la ciudad:

Abrazados caminaban hasta hallar el portón idílico que les apetecía esa noche. Instalados en el quicio de la puerta contemplaban sus estrellas y se acariciaban complacida, larga, profundamente.

Tenían años y años del mismo vagar y la mugre amalgamaba ese amor de amantes, de hermanos, de madre e hijo (70).

Podemos así, afirmar que hay una *topoiesis del cuerpo*, ya que desde los estudios de género se puede analizar la construcción del espacio, ese hacer el espacio, *en* el cuerpo y *desde* el cuerpo; esto es, a partir de las relaciones que el cuerpo establece con su entorno o consigo mismo; el devenir en sujeto se relaciona con los espacios que se ocupan, con los desplazamientos que se nos permite hacer o, las transgresiones que se hacen desde el cuerpo;

no puede ser casualidad que Cixous hable de la mujer como el *continente negro*, aquel que se había relegado a la penumbra, como una ubicación en la historia, en la geografía, en la sociedad y en la cultura misma.

En los próximos capítulos se revisará parte de la obra de la escritora mexicana para identificar cómo el espacio mismo es una percepción de la realidad que, desde la memoria, recrea y crea el mundo infantil del personaje ficcional de la misma Guadalupe Amor, como en los mundos en los que los personajes de *Galería de títeres* se desenvuelven; y así, desentrañar cómo es que la niña Pita vivió el espacio de la casa materna y, cómo la mujer asumió su cuerpo como el único lugar propio en su narrativa, en su lírica y quizá en la vida misma; esto, como un proceso continuo en su obra, en el que se denotan los procesos de aprehensión de la realidad. Mientras que, en su obra cuentística, lo refleja a través de la determinación del ser y su actuar, al habitar un determinado espacio al que ha sido asignado, tales como indigentes, solteronas, mujeres liberales, los pobres, etc.

3. Guadalupe Amor, mujer de otro tiempo y otro topos

*Este libro hace algo más que trazar un itinerario intelectual;
también refleja la situación existencial como la experimenta
un individuo multicultural, un emigrante convertido en
nómada.*

Rosi Braidotti

Comprender que la escritura y la vida misma son un compendio de experiencias determinadas por un contexto social e histórico, nos permite también abordar los hechos extra literarios que se relacionan con el proceso de la escritura y la recepción de la obra de Guadalupe Amor Schmidlein, quien más allá de sólo ser una de las imágenes de la mujer loca del México de los años cincuenta⁶⁴, fue una de las más prolíficas escritoras mexicanas nacidas durante las primeras décadas del siglo XX, contando en su obra con una novela, un libro de cuentos y veintisiete poemarios, además de algunos ensayos.

El siglo en el que Guadalupe Amor vivió, fue testigo de cambios políticos y sociales que iniciaron con el estallido de la Revolución Mexicana en 1910, que busca terminar con el Porfiriato, que a decir de Luis Medina, en su libro *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-1994* (2000), se originó debido a que el

[...] sistema le quedó chico al país, pues a pesar de su no obstante modernización, carecía de la flexibilidad necesaria para reconocer, incluir y procesar las demandas provenientes de nuevos y viejos grupos sociales. Ni clases medias ni

⁶⁴ Beatriz Espejo, en “Pita Amor. Un mito mexicano” (2009) señala que en los últimos años de vida de Amor, la poeta “comenzó su deprimida estancia en hoteles [...]. Disfrazada de pordiosera se convirtió en el fantasma de la Zona Rosa [...] y atacaba con furibundos bastonazos a los desprevenidos transeúntes que pasaban cerca” (32). Tal actitud la hizo ante los ojos del resto de la sociedad como una mujer loca, que se había quedado atrapada en sus años de gloria, llena de nostalgia por la atención que alguna vez gozó, y con la imagen de diosa autoproclamada que poco le importó la edad, para seguir errante por la ciudad capturando la atención de los transeúntes.

gremios, ni comunidades indígenas y campesinas, los dos extremos sociales de principios de siglo XX, encontraron acomodo en un Estado que se esclerosaba con la edad del patriarca supremo (16).

Las recientes necesidades sociales que surgieron con las nuevas clases y el hundimiento de otras, como la clase a la que pertenecía la familia Amor Schmeidtlein, que perdió sus propiedades al ser expropiadas durante la Revolución. Este cambio, que si bien no vivió Guadalupe Amor, sí modificó el rumbo de su vida antes de nacer, al despojarla del lujo del que gozaba la familia y que procedía de las haciendas ganaderas que poseían los Amor Schmeidtlein en el estado de Morelos; y que, después de la revuelta, perdieron junto con la de por sí, ya minada fortuna familiar; refugiándose en el único bien que lograron conservar: la casa construida⁶⁵ en la capital del país, la que vio nacer y crecer a la pequeña Amor, quien aterrorizaría cada habitación con sus berrinches, tal y como ella lo narra en su novela *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* (1957).

A raíz de este fenómeno social, México se convirtió en un país convulso⁶⁶ que, a decir de Julia Tuñón, desenvocó en “tiempos complejos, plagados de procesos contradictorios en los que convivían las morosas mentalidades con los cambios políticos importantes para la sociedad en general” (10), en el que la búsqueda de una identidad nacional marcó gran parte del siglo XX:

⁶⁵ Según datos proporcionados por Elvira García en *Redonda soledad. La vida de Pita Amor*” (1997), la casa fue construida por el arquitecto Charles Jhonson “en la zona más nueva y distinguida del período final del porfiriato: la Juárez”. Colonia que era parte del proyecto europeizante, pues se tenía la intención de “crear una faja residencial totalmente europea, afrancesada, donde conviviera la más rica sociedad del México aquel” (24). Esta breve reseña, refuerza la condición aristocrática y enriquecida que disfrutó la familia Amor antes de la sublevación, pues la casa no sólo fue construida en una de las zonas más importantes de la ciudad; sino que, también fue planeada por un renombrado arquitecto de la época.

⁶⁶ El movimiento de por sí tuvo un origen caótico y sin un objetivo claro, como lo explica Luis Medina, cuando aborda la cuestión del ejército constitucionalista, que “nació por una convocatoria que apelaba a conceptos abstractos (la patria ultrajada), y sosteniendo demandas concretas (cobrarse la muerte de presidente legítimo) y no por ideales de reivindicación social” (31), lo que explica que no hubiera un objetivo claro que beneficiara al pueblo, sino que sólo contribuyó a recaer en el viejo sistema de poder, dónde unos cuantos decidían el futuro del país velando por sus propios intereses.

El ambiente cultural y político era diverso y estimulante. Carlos Monsiváis ve el año de 1915 como apertura a una época de transición en la necesidad de integrar un país que recién se ha descubierto[...]. El propósito de construir culturalmente una nación fue entonces explícito (14).

De esta manera, diversas expresiones culturales tuvieron como propósito sustentar una nacionalidad apenas en construcción; la vida de México se centró en promover la educación, pero con actitudes antagónicas y contradictorias que rigieron casi todo el siglo XX; pues, de nuevo, se recayó en una centralización del poder que marcaba los polos sociales y económicos.

Otro aspecto relevante de este proceso, fue que a través del arte, la cultura y la política, se generaron nuevas perspectivas para ver el mundo y por ende, una nueva forma de percibir al México naciente⁶⁷, que buscaba deslindarse de lo europeizante y edificarse una cultura propia:

En los años veinte prevaleció un sistema de autoconsumo cultural y la fuente de sustento que fue Europa perdió buena parte de su importancia. La construcción del país se expresó claramente en el espíritu evangélico de José Vasconcelos y sus misiones culturales, que con otro tono se dio también en el Cardenismo. En estos

⁶⁷ A este respecto, Julia Tuñón, en “Marco histórico” en *Nueve escritoras, una revista y un escenario* (2006), señala la importancia de la Revolución en la lucha feminista pues ésta “permitió otra óptica y otorgó otros recursos. En forma importante, las mujeres participaron en la Revolución Mexicana, y esto implicó una toma de conciencia de sus derechos y potenciales” (19). Por su parte, Gabriela Cano, en “Las mujeres del siglo XX”(2007), reseña de manera breve pero sustancial, la participación de las mujeres y su relevancia para la gesta revolucionaria, puesto que:

[t]anto el maderismo como las demás facciones que en años posteriores se incorporan a la Revolución –zaptismo, villismo y carrancismo- tienen en sus filas a mujeres dispuestas a colaborar en actividades de todo tipo. Algunas arriesgan sus vidas en actividades de todo tipo. Algunas arriesgan su vida en tareas clandestinas esenciales de espionaje, mensajería y transporte de armas; otras comprometen sus fortunas o se dedican a la propagación de empresas revolucionarias en la prensa (27).

años de nacionalismo manifiesto[...], la posibilidad de cumplir los sueños de bienestar, parecía al alcance de la mano[...] (14).

Muestra de ello, son las novelas sobre la Revolución, la formación de grupos de intelectuales, así como el surgimiento del Muralismo, que buscaba acercar la cultura a las masas y hacerlas parte de la misma: arte del pueblo para el pueblo:

El arte plástico se concibió también con poderes civilizatorios y se ostentó en los muros decorados por los grandes artistas, cobijados por el gobierno, en edificios públicos que habrían de ver las multitudes y en los que se transmitió una valoración de lo propio, de la cultura popular y del mundo prehispánico, asociado al internacionalismo proletario. Los muralistas se consideraron a sí mismos artífices del progreso social (15).

El arte y la cultura se consolidaron como un medio panfletario de ideas políticas y sociales; se buscaban cambios que simbolizaran la separación definitiva con las ideas europeas (aunque, existieron algunos grupos que intentaron retomarlas, como los Contemporáneos).

Este panorama dio como resultado que en los años posteriores a este período convulso, lleno de cambios, la producción literaria se viera intervenida por la pluma de las mujeres, que a decir de Cándida Elizabeth Vivero Marín en su artículo “El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980)”,

[h]acia la segunda mitad del siglo XX, el oficio de escribir deja de ser algo prohibido o tabú, para convertirse en en una profesión a la cual se dedican gran número de mujeres. [...] En este nuevo panorama social, las escritoras de la

Generación del Medio Siglo, integrada por Rosario Castellanos⁶⁸, Amparo Dávila, Inés Arredondo, Josefina Vicens, entre otras, abordarán temáticas más universales, alejándose cada vez de los mundos rurales y revolucionarios. El tono intimista, en algunas de ellas, reflejará una preocupación por retratar el mundo y la condición femeninas. Ambas tendencias seguirán patentes en la literatura escrita por las autoras nacidas en la década de 1950 y posteriores, añadiéndose a éstas los rasgos que se denominan “posmodernidad”; es decir, el interés por la marginalidad y los juegos metaficcionales (193-194).

La literatura del medio siglo escrita por mujeres ya no se conforma con representar experiencias o ser encasillada a la sensibilidad y los sentimientos románticos; ahora, la escritura de las mujeres explora en lo profundo del ser; escritoras como Rosario Castellanos incursionan en la literatura y en otros ámbitos del saber, como en la filosofía, exponiendo la problemática del ser mujer en una época de cambio para reclamar un lugar dentro de la sociedad y la cultura. La ciudad de México del medio siglo se convirtió en la sede de muchas de las escritoras de ese tiempo: “Nacidas en la ciudad de México o no, como son en su mayoría, estas escritoras –y futuras escritoras- viven en la capital mexicana [...], ciudad de los años cincuenta, moderna y modernizada, se dice; ciudad de inmigrantes diurnos y nocturnos que con quienes sí son de la ciudad” (Herrera 51). La gran urbe en crecimiento fue testigo de cómo esos “años [fueron] parte aguas, y la escritura de mujeres va como correcaminos (bogando pues) en la historia de la literatura mexicana” (Herrera 52). Ésta fue la

⁶⁸ Sara Beatriz Guardia en la presentación de las actas selectas del Tercer Simposio Internacional de Escritura Femenina e Historia en América Latina en el Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL el año de 2006, menciona que “[l]a marginación cultural, política, social y económica de las mujeres, y la poca autoridad intelectual que se les concedía, constituyen los temas cetras de la obra de la poeta y narradora mexicana Rosario Castellanos. En un momento en que las mujeres empezaban a recorrer un largo camino en pos de su propia voz, para escribir mirándose como mujeres” (Guardia 17). Castellanos es de las primeras escritoras en ver en el la literatura, un medio de posicionamiento político, en el que mostraba la realidad de la condición femenina.

ciudad que por la que Amor deambuló, la ciudad que habitó, pero sobre todo, la ciudad que dibujo a través de su narración.

Pero, este México era diferente a la ciudad que décadas antes le dio la bienvenida y que por estar lleno de contradicciones⁶⁹; por un lado las ideas revolucionarias que intetaban una mejora para todos, mientras que por otro, la creciente desigualdad social, cultural y económica dividía a las personas. En un ambiente de caos y revuelo, la ciudad de México dio la bienvenida a la última hija de los Amor Schmidtlein; la recibió en una hogar avejentado en todos los sentidos: un padre ya mayor, con 68 años edad, y una madre madura con 39, preocupada por mantener las apariencias de una posición que habían perdido, aferrada a una gran casona de 40 habitaciones que no podía mantener.

Esta casa, que la poeta y narradora Guadalupe Amor nunca sintió como propia, la vio crecer y huir hacia los brazos de la libertad, personificados en el acaudalado ganadero, Pepe Madrazo. Amor nunca fue un ser alineado a las normas sociales y siempre hizo todo lo posible por transgredir y romper las convenciones, que en esos años, veían en la institución familiar un modelo, en el que:

[e]l orden moral se centraba en la institución familiar, considerada el eje de las buenas costumbres y se transmitía un código de valores dictado por las ideologías, en este caso coincidentes con la Iglesia y del Estado, que proponían un modelo de familia nuclear protectora, monogámica, con fuerte presencia del padre como

⁶⁹ La fecha de nacimiento de Guadalupe Teresa Amor Schmidtlein ha sido controversial; Beatriz Espejo la ubica el 30 de mayo de 1917, Michael K. Schuessler en 1918 y Elvira García en 1920; aunque, ella misma señala que el año registrado en el acta de nacimiento es 1917 y, quizá, como una complicidad con la poeta, conserva el año que Amor insistía a dar como el de su nacimiento.

proveedor y madre nutricia dedicada a los quehaceres domésticos y al cuidado de los hijos, creciendo ajenos a la rudeza del mundo público (Tuñón 13) .

En el caso de los Amor Schmidtlein, este modelo de familia no se cumplió a cabalidad; la imagen del padre proveedor se vio fracturada por la pérdida de las haciendas que habían dado fortuna a la familia y de la que don Emmanuel Amor Suberviell nunca se sobrepuso, llevándolo al encierro en su biblioteca y en sí mismo para escribir poesía y hundirse en sus meditaciones teológicas.

[...], la expropiación de sus tierras e inmuebles durante la gesta revolucionaria lo sumergió en la más profunda depresión. Don Emmanuel, un ser católico y romántico que escribió poesía religiosa en inglés y francés, no poseía un espíritu pragmático ni tenía demasiadas armas administrativas para dilucidar con frialdad qué hacer para evitar la debacle económica.

Durante un buen lapso se resistió a aceptar la pérdida de su fortuna y acabó invirtiendo el poco dinero que le quedaba en proyectos que no llegaron a buen término. Nunca se dio por vencido: hasta sus últimos días soñó con recuperar la antigua posición económica social.

Sin embargo, la tristeza hizo estragos en su ánimo; el hombre se encerró en sí mismo, en sus lecturas religiosas, en las oraciones y en la íntima creación de poemas que la familia conoció después de su muerte (García 26).

Empero, a pesar de que la figura paterna de don Emmanuel no cumplía con las expectativas de la época, éste siempre infundió admiración y respeto, que por nadie más sintió, a la niña Amor o, “Pitusa” como su madre la llamaba:

Para el padre, en cambio, no cultivaba más que elogios. Lo admiraba por su fortaleza y y amor a Dios y porque era un auténtico caballero, un señor distinguido en su aspecto y en su conversación; le fascinaba porque en sus ojos brillaba el fulgor de de la inteligencia y la bondad (40).

Don Emmanuel fue la adoración de Guadalupe, aunque su convivencia se resumía a ratos silenciosos en la biblioteca, la niña idealizó la pureza de su progenitor y su consagración a la teología; tal vez, de él heredó la necesidad por sentirse cerca de Dios, de buscar con fervor lo divino. Y quizá, fue la única persona que amó sin condiciones y sin reclamos⁷⁰.

En cuanto a la figura materna, se pueden encontrar ciertas contradicciones, pues a pesar que la Revolución logró romper con los estereotipos de la mujer pasiva y débil durante esta época⁷¹, donde se retomaron los mitos sobre la mujer del siglo XIX, tal como lo afirma

⁷⁰ La figura paterna se comprende desde el patriarcado como una función que, a decir de Jorge Cascales RiBera, en su artículo “El patriarcado contra los hombres. El mantenimiento de la categoría masculina en las nuevas masculinidades” (2015), se deriva del ser Hombre, la cual es:

[...] forma abstracta, sobredimensionada e indeterminada de construir la masculinidad en oposición a la femineidad [la cual] sitúa al varón sobre dos discursos al mismo tiempo: por una parte, el ser masculino es ya importante por el hecho de ser varón. Al contrario que la premisa anterior, la obligación producirá angustia e inquietud sobre el varón ya que posicionará a éste sobre un comedido, responsabilidad desde la que se le obliga a procrear, proteger y producir, organizando las formas de actuar, ser y construir. [...] Así pues, la construcción de la masculinidad hegemónica se construirá sobre una confusa socialización del ser y el deber ser. Convertirá al varón en socio útil con la obligación de producir y proteger como parte de la división sexual del trabajo, empujando a la mujer hacia los cuidados de un varón” (338).

El padre de Amor es incapaz de producir y proteger, su calidad es más humana y divina, por lo que la esposa es quien debe hacerse cargo del hogar, adoptando las características propias del varón, que si bien no la masculinizan en su totalidad, si la convierten en una mujer que no se amolda a la figura materna que depende del hombre y asume la responsabilidad de proveer el cobijo y alimento de la familiar, que a pesar de no hacerlo desde el interior de la casona, no deja de demostrar la ruptura del paradigma de la organización patriarcal imperante en la sociedad mexicana de esa época; empero, cabe mencionar que esta ruptura no representa un cambio simbólico en dicha organización, pues la Doña Carolina no busca rebelarse ni subvertir la jerarquía genérica, sino simplemente sobrevivir y, sobre todo, conservar una posición privilegiada, aunque fuera en apariencia.

⁷¹ Los estereotipos se vieron modificados por la participación política y militar que tuvieron las mujeres durante la gesta revolucionaria; Gabriela Cano hace mención de mujeres que contribuyeron a la gesta revolucionaria de manera activa: “Juana Belén Gutiérrez de Mendoza, Hermina Galindo, Dolores Jiménez y Muro, las hermanas Rosa y Guadalupe Narváez, Carmén Serdán o la pareja formada por Ignacia Vásquez y Paulina Maraver, entre muchas, merecen estudios que profundicen en sus trayectorias políticas, en sus posturas ideológicas y elecciones personales” (27).

Estas mujeres son el ejemplo de la participación activa de las mujeres en las nuevas concepciones políticas y nacionales del México revolucionarios. Pero, también acierta al integrar y

Ela Molina Sevilla de Morelock en *Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana: Campobello* (2013):

De acuerdo con Jean Franco la renuncia, abnegación y sacrificio de las mujeres ha sido uno de los temas recurrentes de la literatura y el cine mexicanos. El tema forma parte del discurso oficial del México moderno, en el cual ocupa un lugar fundamental la construcción tanto del mito, como de la identidad, de la propia e idílica “abnegada mujercita mexicana”. [...] la necesidad de “reordenar” la sociedad mexicana, en la cual la participación de las mujeres es fundamental como responsables de la producción de los futuros ciudadanos como seres productivos, útiles y obedientes. Para ello, [...], se recuperan los mitos del siglo XIX, sobre todo en lo relativo a la función social de las mujeres.

Como parte de ese mito constructor de las mujeres mexicanas, se le ha dado particular énfasis a la maternidad desde el siglo XIX. Sería ridículo negar dicha importancia, ya que de este proceso biológico dependen tanto la continuidad de la especie, como de las propias sociedades (132).

Así, la imagen de la madre nutricia y abnegada continuó presente en el imaginario colectivo del mexicano de principios de siglo XX; por lo que, nuevamente, se produce un choque entre la modernidad y los viejos preceptos morales, que se conjugaban en diversas formas de ser mujer y sobre todo de ser madre.

[...] aquilatar la contribución insispensable de las soldaderas anónimas que se ocupaban de las tareas de abasto y preparación de alimentos de los ejércitos, en medio de riesgos, adversidades y carencias. Algunas de las más temerarias y capaces con armas y caballos llegaron a ocupar puestos de mando militar. [...] Comparadas con las soldaderas, la presencia histórica de las coronelas es marginal; no obstante, unas y otras tienen resonancia literaria y cinematográfica (Cano 27-28).

El papel de la historia como invisibilizador de determinados personajes, nos hace reflexionar sobre la intención que había de trasfondo y que muestra la necesidad de seguir mostrando a la mujer como ser dependiente y en constante peligro; regresándola al espacio doméstico del que sólo fue sacada momentáneamente con fines utilitarios, pero nunca de cambio.

Doña Carolina Schmidtlein García Teruel dejó el papel de madre nutricia, para convertirse en una mujer distante (al menos, a través de la mirada de su hija menor) quien buscaba la manera de proveer y administrar el hogar, empeñando o rematando las únicas posesiones de valor que aún conservaba la familia.

[...], doña Carolina tomó las riendas del hogar. Poseía las virtudes de la organización y el ahorro y con dichas armas se concentró en administrar lo poco que quedaba.

A ella, más que a nadie le importaba el qué dirán de su círculo social. No quería causar lástimas, ni entre sus hermanos, era ingeniosa y siempre encontraba la manera de que la imagen aristocrática de su familia no se deteriorara demasiado al exterior.

Decía que qué mueble vender, qué alhaja empeñar para pagar los colegios católicos de sus hijos[...] (García 26).

La escasez de dinero hizo que doña Carolina se enfrentara a funciones a las que no estaba preparada, como la venta de muebles o telas, la distribución de dinero dentro y fuera del hogar; por otro lado, la ausencia de la figura protectora del esposo la convirtió en una mujer un tanto dura, procuraba los pocos bienes materiales necesarios para “sobrevivir” como una familia de alcurnia ante los demás, pero adquirió una actitud distante ante las necesidades emocionales de sus hijos, siempre anteponiendo sus actividades sociales.

Aunque, la abnegación sí fue propia de la madre; pues sobre sus hombros pesaba una familia de nueve integrantes con demandas que siempre trató de curbir; pero, nunca imaginó que el peso sería peor con su pequeña Pitusa, quien con su carácter acabaría con la tranquilidad de la casa y de toda la parentela, no sólo durante su niñez, sino durante toda su

vida: “la familia reconoció que con Guadalupe Teresa Amor Schmidtlein había llegado el tirano de la casa” (31). La infante era una criatura demandante, recorría la casona en busca de atención y cariño; esto marcó su comportamiento para toda la vida, como un ser en constante movilidad, nunca estático, que buscó desesperadamente el reconocimiento del mundo, sin aferrarse a persona o lugar alguno.

La sociedad mexicana, por su parte, también estuvo en constante cambio; los primeros años que enmarcaron la vida de Guadalupe Amor se caracterizaron por el aumento de la clase media, la modernización e industrialización, en contraste con la situación familiar; pues, aunque este proceso había dejado de lado la casona localizada en la calle Abraham González, suspendiéndola en el tiempo, sí mostró el desgaste de cada rincón que en ella había, con la amenaza latente, además, de un desalojo⁷².

Elvira García hace una breve descripción de los cambios que sufrió la ciudad durante ese tiempo y señala que:

Las casonas virreinales, ubicadas en pleno centro de la capital, estaban muy deterioradas y ya no ofrecían la seguridad y el bienestar de antaño. El poblamiento habitacional comenzaba a extenderse hacia el oriente, el norte y el sur del Distrito Federal.

En la colonia Juárez, como en otras, se construía para las nuevas necesidades del México revolucionario. En los terrenos donde en el pasado se hubiese levantado una casa unifamiliar, ahora se edificaban conjuntos de viviendas y flamantes apartamentos. [...]

⁷² Esto, debido a la hipoteca sobre la casa que no podían pagar por el declive económico que les sobrevino con la expropiación de las haciendas que hizo el ejército de Emiliano Zapata en el Estado de Morelos, donde se ubicaban las propiedades de los Amor.

A dos o tres cuerdas de la mansión de los Amor, en 1926 se hizo el Edificio Prim, al que se fueron a vivir empleados de clase media. [...] Sin duda, la Juárez, la ciudad y el país se transformaban (34).

Estos cambios dieron un nuevo rostro a la ciudad⁷³, que fue más allá de sólo el aspecto de las calles; modificó además, parte de la estructura social y económica que regía a sus habitantes. La situación de la mujer, en este contexto, también experimentó cambios; a pesar del intento de la sociedad androcéntrica por mantenerla bajo el estereotipo de la madre; como lo señala Gilda Luongo en “La escritura (in)completa de Antonieta Rivas Mercado” (2004), asegurando que la imagen de intelectuales como Antonieta Rivas, escenificaron “en el contexto de la década del 20⁷⁴ a la mujer moderna, en el devenir de su liberación sexo-genérica y en la búsqueda de identidades más flexibles que transgreden el calce genérico de la época” (89); generando una tensión entre las nuevas perspectivas y las viejas costumbres; de esta manera, la creación artística adquirió un valor importante para la sociedad y, sobre todo, para la mujer, pues se convirtió en un medio de expresión, gracias a la

⁷³ La descripción hecha por García, se ve sustentada con lo expuesto por Julia Tuñón, quien afirma que:

[e]ntre principios de siglo y 1940 las clases medias se incrementaron de 8 a 16 por ciento y a 1960 entre 20 y 30 por ciento, pero los extremos sociales se mantuvieron estables; las clases altas en uno por ciento y las bajas en 90 por ciento. La población urbana era cada vez mayor y la urbe usufructuó todos los beneficios, los culturales incluido (13).

Tales cambios, como lo señala Tuñón, marcaron una nueva estructura social, que benefició al pueblo con el surgimiento de la clase media; pero afectó a las familias que, durante el Porfiriato fueron las más ricas y renombradas y terminaron sólo con un apellido de alcurnia y sin un centavo, como sucedió con los Amor Schmidlein.

⁷⁴ Durante los años veinte, el movimiento feminista tuvo grandes avances, como lo registra Carlos Monsiváis en *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX* (2011):

En 1919 se funda el Consejo Feminista Mexicano, dedicado a la emancipación política, económica o social de la mujer y promovido con formas de ayuda mutualista. El consejo publica una revista quincenal: *La mujer*. En 1920 se celebra un importante congreso de obreras y campesinas; en 1923 el Primer Congreso Nacional Feminista se reúne en la Ciudad de México, con cien delegadas y demandas absolutamente feministas: búsqueda del voto, necesidad de una sola moral sexual, demanda de guarderías, comedores públicos, coeducación para los jóvenes y protección a trabajadoras domésticas. [...] Aunque pequeño, el movimiento feminista gana fuerza. en 1926, Guadalupe Zúñiga de González es la primera juez del Tribunal para Menores; en 1929 Esther Chapa es la primera catedrática en la Facultad de Medicina; la primera embajadora es Palma Guillen, en Dinamarca. [...] Un capítulo aparte, las profesoras normalistas. Con valentía, con un sentido notable del compromiso (que se llama “mística”), decenas de miles de mujeres se incorporan, en las décadas de 1920 y 1930, a la alfabetización y la agitación política (s/n).

[...] vinculación con los polos de tensión de la cultura mexicana lo que posicionara más radicalmente en cierto *topos* que se pretende ambiguamente cercano y a la vez lejano de ambos. Es la búsqueda del espacio propio tensionado por estos extremos lo que la vuelve resistente a quedarse para siempre en un solo tono de impulso vital que la dispone a la creación (Luongo 89).

Las mujeres intelectuales buscaban una expresión y un espacio propio en el arte, la cultura y la sociedad; esto marca el inicio de una conciencia de la individualidad y la singularidad de los sujetos como diferentes, no sólo por su condición de género, sino también por el contexto que los determina. La situación de la mujer, entonces, está en constante contradicción: el avance de la cultura que ve necesaria la inclusión de la mujer en el ámbito laboral y académico, chocaba con las añejas costumbres que pretendían que la mujer siguiera bajo el cuidado del hombre y a cargo del hogar, Incluso, las hermanas Amor desafiaron a la sociedad, ante la necesidad de buscar un sustento:

Quizá indirectamente, la desaparición de su padre dio a las jóvenes Amor la pauta para desatarse de un silencioso yugo de prejuicios: no era bien visto que las mujeres salieran a la calle a laborar, menos aún si eran de familia supuestamente acomodada.

Manuela y Carolina hicieron caso omiso de las críticas de los vecinos y amigos y comenzaron a impartir clases de inglés y francés. Luego, Mimi ingresó a una secundaria pública y Carito hizo sus pininos en el periódico *Excelsior*. Fue de las pioneras del periodismo de sociales y cultura (García 46).

A la muerte de don Emmanuel, acaecida en junio de 1932⁷⁵, la situación precaria de la familia se complicó aún más, lo que obligó a las hijas mayores a abandonar los tapujos sobre la mujer y el trabajo; logrando abrirse paso por diversas áreas. Tal actitud desafiante, que sin tener una ideología feminista, las hizo pioneras en ámbitos como el arte, el periodismo y hasta la medicina; permitiendo que otras mujeres rompieran con el yugo del hogar como único destino.

Tales circunstancias, seguramente influyeron en el carácter de la escritora mexicana⁷⁶, que si bien fue educada bajo los preceptos aristócratas, nunca estuvo de acuerdo del todo, con las mismas, pues no se puede negar su racismo y clasismo; hacía claras diferencias entre las clases sociales, despreciando por el color de piel o por la posición social que los demás poseían; era rebelde ante las normas morales sobre el cuerpo y sobre todo, acerca del comportamiento de la mujer “decente” y “prudente” que debía permanecer en la privacidad del hogar, puesto que ella siempre quiso la atención del mundo, lo que la llevó a la

⁷⁵ Fue, a raíz de la muerte de su padre, que la vida de Guadalupe tomó otro rumbo; pues, como Elvira García y Beatriz Espejo aseguran, fue el momento en que se determinó a abandonar el hogar familiar y vivir intensamente, al convertirse en la amante del ganadero José Madrazado, quien estaba relacionado con el mundo taurino, por proveer los toros para las corridas de reconocidos toreros como Manolete. Tal relación benefició a ambos; a Amor la llenó de lujos, de un departamento propio, pero sobre todo de libertad, de la posibilidad de vivir su vida en el exterior, sin los reproches familiares. Y él, fue conocido en ámbitos que nada tenían que ver con la ganadería; fue objeto de chismes, que más que preocuparlo, pudieron haberlo halagado, pues se le relacionó con una de las mujeres más jóvenes y bellas de la época: “Ese caballero, aunque rico y respetado, pertenecía a otro ambiente: el de los toros, las vacas, las cruas de sementales, la pastura, los herrajes, las corridas. La relación con Guadalupe lo introdujo en un círculo cultural en el que el valor predominante era el de concebir ideas y ejercitar la mente en aras de la creación” (García 73).

⁷⁶ La historia de las mujeres de la familia Amor Schmidlein está compuesta por algunas mujeres transgresoras que nunca se constringieron a las limitantes que su contexto social y moral les imponía; la abuela materna de Pita, Gertudris García Teruel, “fue una mujer vanguardista, pues además de ejemplar madre sus retoños –dos hombres y dos mujeres-, ejercía oficios culturales que no eran comunes en el ámbito de las damas de su tiempo” (García 21). La genealogía Amor siempre estuvo entrelazada con la cultura, por ello, Guadalupe, a pesar de no haber cursado una educación formal, sí poseía un bagaje cultural rico que siguió fomentando en su adultez de manera autodidacta y que le fue muy útil para conformar su obra.

⁷⁷ La rebeldía de Amor siempre se centró en su persona; nunca hubo una intención o postura feminista que buscara la liberación femenina.

⁷⁸ A este respecto, Beatriz Espejo señala que:

[s]us hermanas mayores, desafiando las normas de la época, decidieron tomar distintos empleos ante el desplome económico. Remozaron los sótanos y, con la asesoría de pintores entusiastas. Establecieron la Galería de Arte Mexicano, pionera en la ciudad, para montar en un ambiente sofisticados al que acudían personas connotadas (Pita Amor atrapada en su casa 16).

búsqueda de notoriedad⁷⁷. Primero, dentro de la esfera familiar, con berrinches llenos de llanto y gritos; posteriormente, empleando su belleza para darse a conocer; acercándose al mundo intelectual que se reunían en su casa, en la primera galería de arte del país⁷⁸: la Galería de Arte Mexicano, fundada por su hermana Carolina en el *den* de la casona Amor, que recibió a artistas como Diego Rivera, Clemente Orozco, Angelina Beloff, por mencionar algunos.

Al huir de casa, a los 15 años y vivir bajo la protección de José Madrazo, Guadalupe Amor se dedicó a la vida pública y nocturna; haciendo apariciones en los centros nocturnos de moda y las fiestas de intelectuales, ocasionando escándalos por su comportamiento vivaz y atrevido; se codeó con las celebridades del cine y del mundo intelectual, conoció pintores y escritores que influyeron en su forma de concebir la literatura. Más adelante, incursionó en el cine y el teatro⁷⁹, pero tales intentos fueron infructuosos, pues no logró la satisfacción ni el reconocimiento que deseaba; ella misma lo reconoce y refiere en el prólogo a su *Antología poética*, publicada por la editorial Espasa-Calpe, en la Colección Austral, en 1956:

Más tarde sentí la necesidad de que mi figura fuese admirada en todas partes, y obsesivamente busqué los medios para ser astro del frágil celuloide. Y un afán de mostrarme, cada día más imperioso, me obligó a buscar el marco iluminado de la escena teatral.

⁷⁹ Participó en filmes como *La guerra de los pasteles*, *Tentación*, *Los cadetes de la naval*, *El que se murió de amor* y en las obras de teatro *La dama del alba*, *Casa de muñecas* y *En qué piensas*. Su paso por los escenarios “no fueron del todo satisfactorios”,

[t]odavía hay quien recuerda la noche del estreno de *Casa de muñecas*, en el Teatro Mexicano del Arte: Luz del Alba, directora de la puesta en escena, se plantó en la puerta para advertir a las personas más cercanas a la novicia actriz: “Ay!, por favor, no entres que Pita está actuando fatal. No dejó que yo la dirigiera y todo es un desastre” (García 79-80).

Su soberbia y sobrada confianza la negó a la disciplina que requería el arte de la actuación, por lo que ante el fracaso, se retiró para continuar con su vida de fiestas, amores y escándalos.

A pesar de la gran impresión que yo causaba en el ánimo de todos aquellos que pudieron facilitarme el camino de la fama, mis éxitos de actriz solo fueron mediocres (11).

El vacío que comenzó a sentir en su niñez durante las noches en que los pensamientos de soledad y muerte la habían torturado, se intensificaron al correr de los años; la imaginación y la creación fue la única opción para soportar una vida que se le presentaba hostil, que cada día amenazaba con acabar con su belleza y llevarla a muerte: “Amarga, desesperada, solitaria, conteniendo todos los deseos que puede imaginar un ser humano, y sin realizaciones de ninguna especie, sentía pasar los primeros años de mi juventud, desgarradoramente vacíos” (11).

3.1 De vida y poesía

A sus 27 años, cansada de los elogios que sólo se referían a su aspecto, “[u]na noche, no sé cómo, ya no puedo recordar por qué, movida por un impulso superior, yo que no tenía cultura ni noción de lo que era la poesía, tomé un lápiz, el único que tenía a la mano: el que servía para pintarme las cejas. Y en un pedazo de papel, empecé a escribir” (Amor, Antología poética 12). Este primer libro se tituló *Yo soy mi casa*, el cual fue publicado en 1946 por la Editorial Alcancía:

No es que yo ame el sufrimiento
ni que el placer me desboque,
mi afán es que el alma toque,
senderos de redención.

Necesito en mi pasión
bueno o malo amalgamado,
tendré un camino logrado
cuando mi vida y mi suerte,
por haberse realizado,
me hayan dado dicha y muerte (Poesía imprescindible 33).

La angustia en la que vivió durante toda su vida, se ve reflejado en éste, su primer poemario, en el que comienza a cuestionarse su relación con el mundo y centrarse en sí misma, en su cuerpo, como el único espacio que realmente le pertenece; existe, entre los versos de su *opera prima*, la duda existencial en la parece que la voz lírica ve sellado su destino con el sufrimiento⁸⁰; su incursión en el mundo de las letras causó gran polémica, pues muchos dudaron de su autoría, ya que cuestionaban la posibilidad de que una mujer considerada frívola⁸¹ y protagonista de diversos escándalos pudiera ser capaz, no sólo de sentir, sino también de expresarse a través de la poesía; incluso, se insinuó que alguien más había escrito esos versos y que, debido a su amistad y hermosura, algunos intelectuales la habían apoyado:

⁸⁰ Podría considerarse que, la voz poética ve su ser como algo ya trazado, haciendo una reminiscencia a las concepciones cartesianas sobre el Ser, en el que la substancia es dada, sin que pueda ser modificado, por ello, incluso puede decir que morirá cuando al fin alcance la felicidad, como si ésta significara la muerte para un ser destinado a sufrir.

⁸¹ La fama de mujer libertina, escandalosa y dedicada a la actuación era contraria a la imagen de las mujeres que estaban luchando por hacerse escuchar y ser reconocidas. Por ejemplo, la poeta Enriqueta Ochoa escribió en 1947 el libro de poemas *Las urgencias de un Dios* y publicado en 1950 donde lo “insólito y la búsqueda de Dios, está encarnado” (Guardia 19); a pesar de su talento y de contar con el respaldo de su maestro Rafael del Río, su primer obra fue recibida con indiferencia; hasta la fecha, es una de las poetas olvidadas.

Por su parte, Elena Garro se caracterizó por ser “una opositora tenaz del gobierno, y que nunca se adecuó a la tradicional sociedad mexicana que la negó, porque se atrevió a cuestionar el poder patriarcal del estado y del marido” (Guardia 19). Mientras que, como vimos con anterioridad, en la obra de Rosario Castellanos, “[s]u narrativa, su poesía, sus ensayos y su vasta obra periodística tratan, ya sea en el primer plano o en el trasfondo, asuntos relacionados con las condiciones sociales de las mujeres” (Cano). En una corriente diferente, Amparo Dávila con su escritura “nos descubre un hecho, que un instante, también un proceso, puede desatar en nosotros, los sentimientos y las acciones más insospechadas, más crueles. De ahí que creo que en este sentido, los cuentos de Amparo Dávila no son sólo literatura, sino una profunda investigación de campo de la ética, del comportamiento humano” (Schneider 4).

Estas escritoras dedicaron su tiempo y sus esfuerzos en comprometerse en encontrar una nueva escritura de la mujer (fuera de esencialismos) desde un posicionamiento intelectual e ideológico; mientras que en Guadalupe Amor se presentó como una revelación divina, lo que causó que se dudará de su talento e incluso, de su autoría.

Los libros causaron asombro porque nadie los esperaba. Se dijo que los había escrito Enrique Asúnsolo, poeta además de pintor, y que Alfonso Reyes, admirador de mujeres bonitas, había intervenido no sólo con sus consejos sino en la redacción. ¿Qué otra cosa se podía pensar de una muchacha carente de educación formal, que a duras penas terminó la primaria, que se había puesto el mundo por montera haciendo su voluntad y dejando a cuantos la conocían atónitos por uno u otro motivo? (Espejo, Pita Amor atrapada en su casa 19).

Los rumores sobre la autoría de sus poemas generó no sólo la curiosidad del mundo intelectual por la obra de esta polémica mujer; sobre todo, por la respuesta que la misma Guadalupe Amor dio ante las críticas y las injurias: con la mayor sutileza y elegancia, la autora se burló de aquellos que dudaban de su genialidad y su capacidad intelectual, escribió un soneto con que ironizaba los rumores de su autoría y continuó escribiendo sin importarle las habladurías; hasta tener en su haber veintisiete poemarios, una novela y una antología de cuentos:

Como dicen que soy una ingorante,
todo el mundo comenta sin respeto,
que sin duda ha de haber algún sujeto
que pone mi pensar en consonante.

Debe ser un tipo desbordante,
ya que todo produce, hasta el soneto;
por eso cualquier libro lanzo un reto;
“burla burlando, van los tres delante”.

Yo sólo pido que él siga cantando
para mi fama y personal provecho,
en tanto que yo vivo disfrutando
de su talento sin ningún derecho.
¡Y ojalá no se canse, sino cuando
toda una biblioteca me haya hecho! (Poesía imprescindible

18)

Retomando “Un soneto me manda a hacer Violante” de Lope Vega, Amor se burla de sus detractores, los reta a juzgar la perfección de su métrica a la vez que emite un aviso casi amenazante: seguirá escribiendo, retando a la crítica que duda de su capacidad como escritora, situándose a la altura de los grandes sonetistas que la influyeron; altanera y retadora, Amor se abrió paso en el mundo literario, sin dejarse intimidar por nada ni por nadie, demostrando la entereza que sus años infantiles de soledad y carencias dejaron en ella. De esta manera, su producción literaria continuó con la publicación del libro *Puerta obstinada* el mismo año que *Yo soy mi casa*, donde continúa expresando sus temores: el paso del tiempo, la muerte, a la vez que define cómo se percibe a sí misma:

IX

La muerte me ha acompañado,
puesto que de ella nací.
Con muerte dentro crecí
y viviendo la he llevado.

En mi ser obsesionado

la muerte fue mi tortura,
porque nací en la amargura
y muriendo he caminado (52).

La muerte es, casi siempre, el tema de su poesía. Se percibe a sí misma como su portadora⁸², un ser que está destinado a desaparecer; la muerte, único destino. El poema expresa cierto autorreconocimiento, ella se presiente un ser perecedero, en el juego eterno e infinito de la vida, que nos hace vivir sólo para morir. Idea que siempre le atemorizó.

En su obra, la imagen de la circularidad, de lo redondo es constante, tal como se aprecia en su *Círculo de angustia*, publicado en 1948 por la Editorial Alcancía:

En otro tiempo con verdad decía
que del mundo del dolor había saciado.
¡Torpe de mí, que, ciega, no veía
un camino angustioso, mas no andado!
Hoy acepto lo que antes no creía
que el infierno es Redondo y continuado (67).

Nuevamente, el ciclo infinito se hace presente; la nada, la angustia y la muerte son su infierno personal, del que no puede escapar; la muerte es la sombra latente en su vida, el correr de los años sólo es un acercamiento a la extinción, al olvido. Pero, a diferencia de los poemas anteriores, no existe negación de su condición, sino que la acepta resignada, consciente que su vida había sido y sería sufrimiento.

⁸² En su novela autobiográfica, esta preocupación por la muerte, inherente y destino final, se nos presenta en una de sus memorias uno de sus primeros encuentros con la muerte, al enterarse de la muerte de una de sus compañeras suyas del colegio y que la hizo consciente de su propia muerte: "Mi espanto culminaba cuando me daba cuenta de que adentro de mí llevaba la imagen más objetiva de la muerte: mi propio esqueleto" (Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 34).

En 1949⁸³, publica el poemario *Polvo*, donde existe una clara reminiscencia al simbolismo cristiano de la muerte; de nueva cuenta, se centra en la antítesis de la vida que contiene la muerte en sí misma:

IX

A un doble polvo enemigo
mi rostro está sentenciado:
al uno ya nació atado;
del otro busca el abrigo.
Dos muertes lleva consigo:
una alegre, otra sombría;
aquella siempre varía,
ésta sin moverse espera.
Si una es ya mi calavera,
la otra es mi máscara fría (88).

La poeta juega con dos significados de polvo: lo considerado “femenino” (el maquillaje en polvo) y el símbolo del polvo que somos y que seremos según la ideología judeo-cristiana. Recae nuevamente en la idea de la muerte; la una, como máscara que oculta el paso del tiempo y la otra, el polvo que nos constituye en el discurso católico, lo que se nos dice, es nuestra esencia, lo que para Descartes es la *Res cogitans*, el alma que trasciende el cuerpo.

⁸³ Para los propósitos de este trabajo, en este apartado se omitirá la mención de las obras narrativas; pues éstas serán objeto de análisis más adelante.

Para 1951, publica *Más allá de lo oscuro*, poemario que presenta, una vez más, sus inquietudes existenciales, la duda sobre la vida y sobre todo, el ser:

¿Por qué me desprendí de la corriente
misteriosa y eterna en la que estaba
fundida, para ser siempre la esclava
de este cuerpo tenaz e independiente?

¿Por qué me convertí en un ser viviente
que soporta una sange que es de lava,
y la angustiosa oscuridad excava,
sabiendo que su audacia es impotente?

¡Cuántas veces, pensando en mi materia,
consideréme absurda y sin sentido,
farsa de soledad y de miseria,
ridícula criatura del olvido,
máscara sin valor de inútil feria
y eco que no proviene del sonido (112).

Hay una recriminación dirigida a sí misma, adquiere aún mayor conciencia de la muerte que se refiere no sólo a la muerte física, que la había atormentado desde pequeña; la idea de la vejez como signo inminente de muerte que la había hecho centrarse en su belleza, le genera pesar, pues ahora comprende que hay peor infierno que la muerte del cuerpo y eso es, el ser olvidada. Amor diferencia, como la teoría cartesiana, entre el cuerpo y el alma,

privilegiando al segundo, como lo eterno, como la substancia del Ser que está aprisionado en un cuerpo; empero, este ser viviente es independiente y, a diferencia de la idea cartesiana, éste sí influye en la substancia. La *res cognitias* y la *res extensa* son en sí elementos que se relacionan dialécticamente, uno influye en el otro; comienza así en Amor, de manera inconsciente, la comprensión de su ser como un devenir que se da del vivir en un cuerpo.

También, parece que en este poema, la corporalidad es para Amor, sólo una treta de la vida, ya que la existencia va más allá de un cuerpo; es, en el infinito y en lo etéreo, que tal vez se llegue a la divinidad que ella tanto anhela, ya sea considerándose a sí misma como una diosa⁸⁴ o, a través de su relación con Dios, que más que implorar cercanía, recrimina su mutismo y su ausencia, como lo expresa en su poemario *Décimas a Dios* (1953):

La angustia y la vanidad,
fundidas, te han inventado,
y después te han obligado
a ser sola verdad.

Quiso la fatalidad
que me tocases de herencia;
mas me persigue tu ausencia
y me da espanto mi suerte,
pues voy a morir sin verte

y sin comprender tu esencia (*Décimas a Dios LXI*).

⁸⁴ Aunque pareciera que Amor privilegia la sustancia del *res cognitias*, no deja de la lado la importancia del cuerpo; su obra es muestra de cómo el vivir en y desde un cuerpo la define, se considera a sí misma una diosa, no sólo por su genialidad, sino también por su belleza; no reniega de su cuerpo, por el contrario, lo disfruta en todos los sentidos, experimenta el amor y el deseo. Su necesidad religiosa nos recuerda a los místicos, donde la fe se funde con un amor que va más allá de la simple religiosidad del resto, busca un acercamiento total con Dios.

El cuestionar a Dios, le sirve a Amor para situarse al mismo nivel que él; justifica su vanidad al calificarlo a él como vanidoso, existe así una *Divinidad carnal*, pues ella, una mujer de carne y hueso es similar al creador del universo, capaz de inspirar la admiración y el amor de los otros por mera egolatría, como una necesidad de sentirse reconocida y admirada. Por otro lado, en este poema, la ausencia no se refieren a la muerte, sino que satiriza su supuesta omnipresencia y su magnanimidad, al evidenciar su abandono. Además, hace un señalamiento curioso, al expresar que la religión le ha tocado como herencia; no ha sido un amor natural, sino sembrado por la cultura y, sobre todo, por la familia⁸⁵, como una recriminación a considerar a la religion una costumbre y no una verdadera fe, como lo hace su padre.

En el siguiente poemario que publica, *Otro libro de amor* (1955), los temas que aborda la poeta se centran en el desamor y el erotismo, dejando, al menos en éste libro, la cuestión ontológica y religiosa:

Siempre te das, amor,
a oscuras, y en silencio, y sólo en gotas;
eres sólo dolor,
y ciego, nunca notas
que al desolado ser nutres y agotas (Poesía imprescindible 176-177).

La vida emancipada de Guadalupe, sus constantes romances y escándalos parecen influenciar su obra. Lo único que persiste de las temáticas abordadas en sus anteriores poemas, es el sentimiento de aislamiento, de soledad e incomprensión que nunca la

⁸⁵ La familia Amor Schmidlein se caracterizó por su religiosidad; la madre, doña Carolina, asistía constantemente a misa, cumplía con actos bondadosos e inculcó a sus hijos su fe. Mientras que don Emmanuel se enfrascaba en lecturas y discusiones de carácter teológico, era un fiel creyente, tanto que durante la Guerra Cristera “[e]l domicilio de los Amor fue el sitio para algunas de esas reuniones [actos religiosos]. Don Emmanuel, además, era un ferviente cristero; formó parte importante de la Liga Nacional de la Defensa Religiosa” (García 44).

abandonará; el amor es un acto fallido, lo personifica para dirigirse a él y recriminarle que sólo produce dolor. Las relaciones fallidas de Amor la alejan por un momento de sus pesares ontológicos. Sin embargo, el amor y Dios terminan como símbolo del deseo o anhelo eterno de la poeta, como lo demostrará con el resto de sus publicaciones.

Para el año de 1956, se realiza una antología poética con algunos fragmentos de sus poemas en la casa editorial Espasa-Calpe, dentro de la colección Austral; en la que Guadalupe eligió versos provenientes de sus cinco poemarios ya publicados y que a su parecer, mejor la representan; además, anexa unos breves versos con el título de *Máscaras* entre los poemarios *Círculo de angustia* y *Polvo*. En estos versos, la poeta nuevamente se expresa un ambiente de soledad y angustia:

No la alcanza, por mucho que se empeña:

Su semblante está alegre, sonriendo,
pero es como una máscara que sueña;

con su estática risa está fingiendo,
y algún secreto trata de ocultar,
mas de pronto se va desvaneciendo,

y otra máscara ocupa su lugar.

Pero esta es diferente, es muy sombría,

y, sin llanto, no cesa de llorar (43-44).

La angustia por la constante posibilidad de morir regresa en este poemario; para la poeta, somos seres perseguidos por la muerte, nuestra propia faz es el recordatorio latente, una

máscara de piel que es incapaz de fingir toda un gama de sentimientos, que cubren nuestro verdadero rostro, el cráneo, símbolo de la muerte, que vive llorando ante el inminente fin.

Dos años más tarde, en 1958, publica su poemario *Sirviéndole a Dios de hoguera*, dedicado a José Madrazo, el hombre que la sacó del mundo de tedio que significaba el hogar familiar, pero con el que nunca se estableció por sus deseos de libertad. En este libro, la temática vuelve a ser Dios, con versos que afirman su existencia, pero reiteran la necesidad de la poeta por este ser omnipresente:

Dios es vida que comienza
desde el último estertor;
cada sangre deshojada
falta la sombra de Dios.

Todo es centro y es contorno
todo es muerte que da vida;
Dios se disfraza de errores

porque él es luz en huída (Poesía imprescindible 199).

De nueva cuenta, la poesía de tono místico ocupa a la autora; es en sus versos que trata de saciar esa necesidad de Dios; del ser al que le enseñaron a adorar y de quien nunca debe dudar, pero que no ha sido tangible para ella. Tal idea de Dios es dual, vida y muerte no se contraponen; sino que son uno mismo, dos caras de una misma moneda, nunca cosas separadas; en toda su poesía, la dualidad es una constante, para ella no existen los polos extremos ni las oposiciones.

En 1959, publica el poemario *Todos los siglos del mundo*, donde el amor suple la imagen de Dios:

Ay, tu estatuaria ternura
tus hastíos, tu emoción,
tu resguardada pasión
y tu inevitable hondura;
tu dureza y tu dulzura
en equilibrio inconstante,
tu sabia magia de amante
y tu pureza ascendente,
hacen que Dios se presente
en mi pecho llameante (11).

La necesidad de ser alguien con Dios se sustituye al experimentar el amor; ya que el amor es capaz de llenar el vacío constante que tuvo desde pequeña, pues es el centro de atención de alguien; este sentimiento se hace presente a partir de otra persona, alguien tangible, quien a decir de Beatriz Espejo, se llama Luis Antonio Camargo⁸⁶; él significa pasión para la poeta, es esa representación de la dualidad que contiene lo blanco y lo negro, lo bueno y lo malo. Otra vez, parece que el amor y Dios son lo mismo y éstos no surgen de la perfección o el extremo, sino de aquello ambivalente, donde los considerados polos, conviven y no se contraponen; esto, para explicar su propia naturaleza, en la que los extremos no pueden definirla, sino la posibilidad de contener diversas formas de ser, de ver el mundo y sobre todo de vivirlo.

⁸⁶ En “Pita Amor. Un mito mexicano” (2009), Beatriz Espejo señala que: “en 1959, Pita se enamoró de Luis Antonio Camargo, alumno de Juan José Arrolea” (31).

Pero, incluso el amor de otro no era suficiente para Amor; para ella primero era Pita y siempre Pita; tanto que, como lo expresa Elisa Robledo, citada por Schuessler, el producto de la relación con Camargo resulta una carga y un gran trauma para la poeta:

Pita no alcanzaba a darle a crédito a este accidental suces. Las mortificaciones volvieron a posesionar de ella. Se ahogaba en remordimientos...

Llegó la hora señalada para el parto, Pita se vio en peligro, por lo que el ginecólogo tuvo que recurrir a la cesárea. Fue demasiado. No pudo soportar esa herida que, según ella, le había perforado el cuerpo.

Tal fue la crisis, que de la sala de maternidad, tuvo que ser trasladada de inmediato al hospital psiquiátrico (Schuessler, Guadalupe Amor. La undécima musa 209).

Esta actitud descontrolada de la autora sólo pudo terminar con el abandono del pequeño Manuel, a quien Amor

[n]o se sintió capaz de cuidarlo y lo entregó a su hermana Carito para que lo creciera junto con Carlos, su niño adoptado, en una quinta de San Jerónimo, hasta que en 1961, un medio día de julio, sonó el campanazo trágico. La tía se distrajo contestando el teléfono. La cocinera se distrajo abriéndole al carnicero y el bebé de año siete meses, andariego como su madre, salió a la huerta y se acercó a un aljibe cubierto de lirios; pero se ahogó en un pozo (Espejo, Pita Amor. Un mito mexicano 31).

Ante este suceso desolador, que hizo más patente la amenaza constante de la muerte y la llenó de los más atroces remordimientos, la vida de Guadalupe cambió; nuevamente fue

internada en una clínica por una crisis nerviosa que se produjo al sentirse culpable de la muerte del menor:

Sobrevinieron las clínicas psiquiátricas en México y en Cuernavaca. Sobrevino el derrumbe. Madrazo, cansado de sostenerla, había viajado a España. Los hermanos, dicen, no quisieron cubrir las rentas atrasadas y le quitaron el departamento de Durero, [...]. Mimi procuró tapar el sol con un dedo y, sin respetar opiniones de quien ya no podía defenderse, rompió cartas y documentos que certificaran la vida libre de su hermana. Sobrevino también la miseria (Pita Amor atrapada en su casa 31-32).

El declive emocional y económico minaron a la mujer que había sido tan libre y tan atrevida, pasando la factura por sus amoríos y desplantes, comprobando su temor más grande, la soledad, abandonada por su familia y el único hombre que había estado a su lado incondicionalmente y regresando a la misma situación de cuando era niña, dominada por su hermana para aparentar ante los demás; a raíz de esto, se retiró de la vida pública y dejó de escribir por unos años. Fue, hasta 1966, siete años después de su poemario *Todos los siglos del mundo*, que Amor publica *Como reina de Barajas*, ahora en la editorial Fournier. En este libro, la angustia se hace presente otra vez, pues en ella se reafirmó el miedo a la muerte a la que nos lleva el envejecimiento:

Voy con mi sombra delante
por sombra siempre rodeada
por sombra sombría cercada
que ensombrece mi semblante.

Voy por la calle anhelante
por la calle hecha de sombra

de esa que ni el aire nombra
y la sombra me persigue.
La sombra que a mí me sigue
sólo el silencio la nombra (s/n).

El silencio, símbolo recurrente de la muerte, refiere también al olvido de sí misma durante los años de su mutismo literario y que se evidencia en su “cara, esta hoja muerta/ que se ha quedado olvidada/ en un libro aprisionada” (5). Los años han dejado su huella, pero sobre todo, el dolor que produjo la muerte de Manuel y los problemas familiares que acarreó; ella misma presente su declive y parece resignarse a él; adentrándose a la sombra y al silencio como un castigo autoimpuesto por la vida que se había osado vivir, terminando en el constante nomadismo por la calles de la ciudad que la vio crecer.

Ese mismo año, ve la luz el libro *Fuga de negras*; en el cual, hace referencias a personajes de mujeres negras de todo el mundo, una metáfora de su necesidad de ser otra persona. Para iniciar el poemario, la voz lírica expresa un deseo:

Quisiera ser como negra
de esas que huyen a la mar,
para poderte abrazar.
Así mi sange te integra
y vive sola la negra
avidez de mis sentidos
y por la noche reunidos
tu cuerpo de ángel perfecto
y el mío prodigio recto

llevan los mismos latidos (s/n).

Vivir como negra significa vivir huyendo; cada una de las mujeres que configura en sus breves estrofas, perfilan a seres que desean otra vida y otra condición. La vida de marginalidad y esclavitud persisten en el imaginario de Amor y ella desea huir como ellas; dejar la realidad que la está acabando física y emocionalmente. Parece que existe, entre líneas, la referencia a la muerte de Manuel, pues quiere huir a la mar para estar con él, ese cuerpo de ángel perfecto. El mar es para Amor lo que el aljibe fue para su pequeño: la muerte.

Para esos años, la vida de Pita ya no era noticia en los periódicos, su presencia no era el objeto de escándalos ni habladurías por su extravagante comportamiento; el trágico deceso de su único vástago la sumió en el anonimato hasta el año de 1972, cuando se le brindó un homenaje en Bellas Artes, siendo presentada por Josefina Vicens:

Lo que convierte a Guadalupe Amor en un extraño, a veces inefable y a veces irritante personaje, es el hecho de que no ha diferenciado ni puesto límite alguno entre la poesía y la realidad. No ha entendido jamás que lo cotidiano de ella puede y debe tener una semejanza con lo cotidiano de los demás, para que se produzca el enlace de una convivencia suave y soportable. No, Pita Amor ha vivido e insiste en vivir en pleno delirio poético; al borde siempre de los grandes precipicios; en los peligros suntuosos de la alucinación⁸⁷ (Guadalupe Amor. *La undécima musa* 284-285).

Vicens reconoce en la obra de Amor la pasión y la visión casi mítica de la poeta; además de la relación constante entre la vida y la obra de esta mujer que no se conformó con sólo ser un personaje estereotipado, sino siempre atípico y transgresor.

⁸⁷ Texto recogido por Michael Schuessler en la segunda edición del libro *Guadalupe Amor. La undécima musa* en el año 2008.

Tres años después de dicho homenaje, reapareció con la publicación de *El zoológico de Pita Amor*, publicado en 1975 con ayuda de Rodolfo Chávez Parra, trabajador de Radio UNAM, donde por ofrecimiento de Max Aub, Pita condujo un programa de radio. Chávez Parra, conmovido por la soledad y tristeza de la escritora, según afirma Patricia Reguera Sánchez en “Pita Amor y la construcción del yo” (2011): “prometía hablarle por teléfono; ella en pago compondría un poema sobre un animal. De esta manera, Parra reunió 170 décimas” (65). Éstas, comprenden el breve bestiario que a través de analogías y metáforas, describe a animales reales, ficticios o extintos, como elefantes, jirafas, tiranosaurios, sirenas, centauros; algunos, inclusive, situándolos en topos referenciales como Perú, el Himalaya, con descripciones casi utópicas, salidas de su imaginación exótica:

LXII

Ese grisáceo gigante,
ese monte de ternura,
ese cerro que perdura,
es el heroico elefante
tan viejo, tan elegante,
lleva en sus ojos olvido
de un universo sin ruido,
de un universo indostano,
de un universo africano
y lleva un tenue gemido (s/n).

En 1981, como un homenaje a la aclamada actuación de Beatriz Sheridan⁸⁸ durante el año de 1980 como Petra von Kant, en la puesta en escena de la obra escrita por Fassbinder Rainer Werner y dirigida por Nancy Cárdenas, *Las amargas lágrimas de Petra Von Kant* (1972), Guadalupe Amor escribe el poemario *Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan* en la casa editorial Katún:

Bebes arsénico puro
por tu teléfono largo,
por tu teléfono amargo
aspiras sólo cianuro.

Tu tenso destino duro
en un beso de letargo
como el infierno que cargo
es infernal y es maduro (s/n).

La convincente actuación de Sheridan inspiró a la poeta a escribir una serie de versos en los que las personalidades del personaje ficcional y la actriz se funden debido a la gran pasión que ésta imprimió en el personaje⁸⁹, al grado de que la poeta se autorreferencia para compararse con la pena del personaje representado; se percibe a sí misma a partir de la otra, que es la Petra de Beatriz Sheridan. Desde la concepción filosófica, podríamos relacionar las

⁸⁸ Actriz y directora mexicana, nacida en el Distrito Federal. Instruida en arte dramático en la Universidad de Missouri. Incursionó en la televisión mexicana, pero su verdadera vocación fue el teatro, participando en al menos 13 puestas en escena.

⁸⁹ Alberto Dallal, quien redactó el prólogo del poemario, afirma que:

[h]ay reconocimientos que se vuelven feroces por la enorme dosis de pasión que traen consigo. Pero no era para menos. La aparición de Beatriz Sheridan no era nueva: lo nuevo era un engullimiento, una transgresión: Petra von Kant se vio obligada a ser Beatriz Sheridan (Amor, *Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan* 11).

Por ello, Amor titula al poemario realizando una paráfrasis del título de la obra, pues la apropiación que la actriz hizo del personaje, derivó en una nueva forma de actuar y desarrollar al personaje.

propuestas de Locke referente a la delimitación y determinación de la persona-sujeto desde la autoconciencia de su pasado, que tiene que ver con la aprehension del mundo apartir de las sensaciones de dolor y placer, que Amor simboliza con el infierno que carga, ese pasado lleno de libertad y pérdidas.

Ese mismo año, sale a luz el poemario *A mí me ha dado en escribir sonetos*, en el que junto con los dibujos realizados por la artista Susana García Ruiz, en la portada aparece un retrato de la autora, hecho por Antonio Pelaez. En esta obra, Amor hace una presentación de sí misma, ya no como la confesión hecha en las antologías, sino como una breve biografía relacionada estrechamente con su poesía, para expresar la necesidad de escribir, esa necesidad que ha decantado *en escribir sonetos*, ya no se siente presa de la angustia, “padezco un mal diferente. Inquietante, alarmante. Que es el de querer, el de ansiar escribir y escribir. Escribir hasta donde mi marchita sangre me lo permita” (11). Consciente de su edad, del tiempo que la había invadido a través de las arrugas, su vanidad ha disminuido pero aún queda la imagen de la muerte, el paso del tiempo como latente amenaza:

En el minuterero exacto.

En el minuterero inquietante,

y en el reloj alarmante

doy al fin mi ultimo acto.

Un blanco telón plateado

a mi sangre ha lapidado.

Un negro telón nocturno

abarca el final del turno (35).

El reloj representa la edad, ésa que ha teñido de canas su sien y que la acerca a la muerte, la oscuridad o la noche, que es el fin de la función de la vida. El tiempo es la constante en este poemario, aunque incluye dos sonetos que no se centran en ella misma, sí encierra a la muerte, la que ronda las plazas de toros, donde alaba el mundo taurino, espectáculo que siempre le atrajo (inclusive, existieron rumores que la relacionaban sentimentalmente con toreros).

Dos años después, en 1983 publicó los poemarios *48 veces Pita, Letanías y Pita y otros monstruos. Siete sonetos*⁹⁰. La primera en la casa editorial Posada y la segunda en la Editorial Domés, mientras que la tercera en la Editorial Litorama.

Al año siguiente y bajo la edición de la autora, se publicó el poemario *Soy dueña del universo. 25 sonetos de Guadalupe Amor*; donde el sentimiento de divinidad invade los versos. En estos poemas, no es ya la búsqueda de Dios el eje temático, sino la autoidentificación como un ser divino, el desamor, las imágenes de paisajes, e inclusive, de espacios referenciales como el Palacio de Iturbide:

Yo divina por que invento
mi sangre y el firmamento.

Tú por ciegos adorada.

Yo ciega e iluminada.

Tú mexicaba imperial.

⁹⁰ No se recurrirá a citas que expresen el contenido de las obras referidas en este apartado, debido a que no se poseen los libros en ningún formato y las fuentes de internet no siempre respetan el orden original de las estrofas.

Yo Mexicana infernal (s/n).

En este poema, Amor hace una comparación con uno de los símbolos más importantes de la identidad mexicana: la Virgen de Guadalupe. Dicha comparación hace clara la ironía del personaje religioso; Pita y “la Virgen Morena” son opuestos, Amor es un ser divino por cuenta propia, por su creatividad y su ingenio, mientras que la virgen es un constructo político-social que sirvió como medio de manipulación, por ello es “por ciegos adorada”. Nuevamente aparece la idea de la *Divinidad carnal*, ella, Guadalupe Amor la diosa en un cuerpo terrenal que transgrede las normas morales y sociales del México patriarcal; ella, la mujer-diosa que encanta con su belleza y su genialidad literaria.

Ese mismo año, publicó *Ese cristo terrible en su agonía* en la Editorial de la Universidad de Colima y *La jungla*, por parte de Galería de Arte Misrachi. En 1985, publicó *Pita por Guadalupe Amor*, en Editorial Imposible. Para el año siguiente, 1986, sacó el libro, *Mis crímenes* en la Federación Editorial Mexicana. En 1987, en la Editorial Luzbel, publicó *Cien sonetos a vuelo alto*. Dos años después, en 1989, vio la luz el libro *Los treinta y tres cristos de Guadalupe Amor* en la Editorial Centro Cultural Unicornio Blanco. Ya, para 1990, publica su último libro de poesía, titulado *Liras*, bajo su edición. Después de esto, Guadalupe Amor se dedicó a vagar por las calles, vendiendo libros y dibujos de su autoría para poder sobrevivir, hasta caer en el olvido del mundo literario.

3.2 Pita, el personaje del olvido

A pesar de la genialidad y profundidad de sus versos, la sociedad y la cultura mexicana dejaron en el olvido su obra, centrándose sólo a recordarla por el comportamiento escandaloso de la autora, lo que se le suma la tirantez de la imagen de la mujer durante gran

parte del siglo XX en todos los ámbitos, debido a la contradictoria condición de modernidad con los valores morales que aún intentaban dominar el ser mujer:

En la ciudad de México la vida intelectual tuvo una densidad estimulante y las mujeres un papel importante, fuera como musas, como mecenas o como protagonistas de todas las artes. Figuras importantes fueron Antonieta Rivas Mercado, Guadalupe Marín, Nahui Ollin, Frida Kahlo, María Izquierdo, entre otras [...].

Sin embargo, eran también tiempos en los que, como suele suceder después de las revoluciones en que las mujeres ganan espacios, muchas formas tradicionales recuperaron su fuerza ante el temor de que ellas perdieran su feminidad, entendida como docilidad y sumisión, y los varones vieran menguados sus privilegios (Tuñón 21).

Estas formas tradicionales (la maternidad, la educación femenina, la pertenencia al ámbito doméstico) a las que Tuñón se refiere, son las que marginaron a Guadalupe Amor de su familia y en cierta medida, de la sociedad, el comportamiento liberal, los escándalos que protagonizó y las declaraciones polémicas realizadas por la autora la hicieron merecedora del rechazo generalizado a la vez que generaba curiosidad y atracción por su personalidad extrovertida y agitada; se le rechazó, sobre todo, por por temor a su libertad sexual

[...] gracias a los ejemplos de Diego Rivera y Frida Kahlo, que la invitaban con grandes muestras de júbilo a la Casa Azul de Coyoacán, le valió un público fiel y una reputación dudosa compartida por otras mujeres, como Nahui Olin, Lupe Marín, María Asúnsolo, Tina Modotti, Machila Amida, que habían abierto caminos y roto tabúes hacia la libertad sexual. Pita era dueña de su cuerpo y enfrentaba las consecuencias en un México que intentaba ser cosmopolita, pero

condenaba sin miramientos a quienes rompían las llamadas buenas costumbres (Espejo, Pita Amor. Un mito mexicano 11).

No sólo fue libre sexualmente, sino también de pensamiento y de expresión, pues Guadalupe Amor nunca guardó su opinión sobre ningún tópico; realizó declaraciones que incluso ofendieron a la sociedad mexicana, tales como el comentario hecho a su sobrina Elena Poniatowska sobre el terremoto del 85, cuando afirmó que fue una “¡Poda de nacos!”; inclusive, llegó a criritar a la gran figura de la literatura mexicana, Octavio Paz, afirmando que “Es un extraordinario hombre de letras. Muy culto, muy fino, un gran ensayista y nada más⁹¹” (Schuessler, Guadalupe Amor. La undécima musa 248), denostando la obra literaria del consagrado autor; también, criticó abiertamente el pensamiento patriarcal sobre la mujer que Paz poseía:

En el México de nuestros días, tenemos frases como las del señor Octavio Paz.

Leamos juntos estas palabras:

Las mujeres son seres inferiores pues, cuando ceden, se abren. Su inferioridad es constitucional y está empotrada en ellas su herida ‘abierta’ que nunca sana... cualquier apertura en nuestro ser significa una disminución de nuestra masculinidad.

Este himno de rencor del señor Paz, implica una total carencia de conocimientos elementales, fisiológicos, alarmante, y además indica el grave y peligroso estado conflictivo del mencionado señor (Schuessler, Guadalupe Amor. La undécima musa 219).

⁹¹ Fragmento de una entrevista hecha por Martha Anaya para el periódico *Excélsior*, en el año de 1980 y retomado por Michael Schuessler.

Aunque Amor nunca se considera sí misma como una mujer feminista, sí fue consciente de que ser mujer en este país era lo mismo que ser reprimida; no tuvo una consciencia por una lucha social que liberara a todas las mujeres, pero se centró en su propia libertad y en su deseo de ser la mujer que ella quería, buscando siempre la manera de subvertir las imposiciones familiares, sociales e incluso literarias.

Gracias a declaraciones de este tipo, Amor no sólo fue criticada por el mundo literario que era regido por la figura de Octavio Paz, sino que también fue relegada al veto; si alguna vez había gozado de la atención del mundo intelectual, de golpe fue borrada y olvidada, hasta que Michael K. Schuessler, estudiante de la Universidad de Los Ángeles, llegó en 1990 a México para buscar a la mujer que creó los poemas que lo habían hechizado y que sabía de memoria; a quien acompañaría hasta los últimos días de su vida y a la que rescató del olvido literario al que había sido confinada por la Academia y que sólo la recordaba como la loca, pero que Schuessler reivindicó como la mujer, la escritora genial y humana, que con su actitud desafiante, junto con otras mujeres liberadas, contribuyó de manera indirecta al feminismo⁹² y a la cultura de México; al vivir como ella quiso, sin ataduras ni convenciones y retando las normas morales de la época.

⁹² Guadalupe Amor siempre se declaró desinteresada por las cuestiones políticas; pero, toda expresión artística se vincula a una postura ideológica, ya se manera consciente o no, debido a que el artista (entiéndase escritor, pintor, escultor, etc.) está inmerso en un medio social en el que el arte es medio de expresión, la adherencia a alguna corriente o la oposición hacia ella implica un posicionamiento, no sólo frente al arte, sino también frente a los valores que reinan en la sociedad que lo consumen y que están relacionados con una ideología. Inclusive, la negación de una postura ideológica por parte de nuestra escritora, significa una negación de las normas, esto es, que “se niega a aceptar cierta clase de arte. [...] Este fenómeno puede ser explicado de diferentes maneras. Puede tratarse de una reacción no institucional del individuo contra las exigencias totalizadoras de la sociedad industrial” (Karbusicky 138). De esta forma, la declaración de Amor hacia la política expresa el descontento hacia las instituciones que rigen la sociedad, así como los valores bajo los que se gobierna. Un ejemplo de esto, son sus declaraciones acerca de los comentarios de Octavio Paz acerca de las mujeres, pues aunque ella nunca se declaró como una feminista, dejó entrever su descontento hacia el pensamiento apegado a la racionalidad patriarcal del poeta y que Schuessler, en su biografía la registra en un apartado titulado “Pita la feminista”:

Sucede hasta en hombres inteligentes; eso sí, inteligentes pero muy conflictivos con su propia masculinidad. Schopenhauer, Nietzsche, Freud (Dios nos libre de las tonterías de los inteligentes, son tan descomunales como los molinos de viento). En el México de nuestros días, tenemos frases como las del señor Octavio Paz. Leamos juntos esas palabras: “Las mujeres son seres inferiores pues, cuando ceden, se abren. Su inferioridad es constitucional y está empotrada en ellas su herida

Schuessler, no sólo rescató al personaje literario, sino también a la persona con la que vivió grandes aventuras, como las visitas a restaurantes o bares de la ciudad; donde la personalidad y vestimenta de la poeta llamaban la atención de los demás comensales; o anécdotas personales como la ocasión en que lo culpó de haber hurtado una cadena para retractarse después, suplicándole que volviera a visitarla.

El estudiante que vino desde lejos para conocer a esta mujer mítica, afirma que:

[d]esde la primera vez que la conocí, -aquella noche inolvidable en el Hotel Prim- hasta este momento, ejercía sobre mí una especie de poder especial. Si bien puede ser encantadora, brillante y cosmopolita; también puede ser diabólica, cruel, infantil y monstruosa. Siempre noté que ella poseía algo que no es de este mundo, un poder para encantar que utiliza (y con el que explota) a la gente- sin agraviar a los presentes (El caso mitológico: Guadalupe Amor y la creación/destrucción del sujeto poético femenino 256-257).

La naturaleza dual de Amor resalta en estas líneas; Guadalupe no es buena ni mala, sino una combinación de ambas; es el ying-yang que contiene lo bueno y lo malo, tal como lo expresa en sus poemas, donde el Dios con el que se compara, es dual como ella, sin oposiciones, sino una conjunción compleja que le permite desarrollarse a sí misma de diversas formas, siempre imprevistas, nunca dadas.

El joven literato, atraído en un primer momento por los versos de Amor, al convivir con ella se interesó aún más por esta mujer tan compleja y se encargó de investigar y registrar la vida de la escritora en la biografía *Guadalupe Amor. La undécima musa* en 1995. Esto, al

‘abierta’ que nunca sana... cualquier apertura en nuestro ser significa una disminución de nuestra masculinidad” (210).

involucrarse en su vida, acompañándola en su soledad, invitándola a comer y recorriendo las calles junto a esta mujer de notable apariencia, logrando reunir entrevistas, artículos y testimonios de quienes convivieron con la poeta; así como una serie de fotografías que testifican la belleza y elegancia de Guadalupe Amor.

De manera ágil y cronológica, Schuessler nos adentra no sólo a los sucesos que marcaron la vida de Pita, sino también a las impresiones que ella tuvo sobre diversos temas, como la política, la literatura y personajes relevantes del mundo literario, que la caracterizaron como una mujer transgresora y retadora del sistema patriarcal.

Factores como el contexto socio-histórico, su historia familiar, el desborde cultural y artístico, así como las fracturas en la sociedad mexicana, entre un nacionalismo y una resistencia por aquellos burgueses venidos a menos y a los que ella pertenecía de cuna, dejaron una marca en su obra; aunque ella hable de una literatura resultado de la inspiración y alejada de lo cotidiano, su novela, sus cuentos y sus poemas, registran parte de la cultura del México de mediados de siglo y, sobre todo, imprime consciente e inconscientemente, su vida personal, como veremos más adelante.

Los últimos años de Guadalupe Amor se caracterizaron por la soledad y el vagar por las calles de la Zona Rosa, quizá en busca de sus recuerdos y de quienes la acompañaron en el pasado: “El deambular de Pita empieza a la una de la tarde, sale de su hotel para dirigirse a la Zona Rosa, donde ella acostumbra pasar su tiempo visitando a sus amigos” (287). En una rutina cotidiana se convirtió la vida de la mujer que una vez conquistó al mundo con su belleza e ingenio.

En quiebra, y viviendo de la caridad de los pocos amigos que aún la frecuentaban, “[e]l lunes ocho de mayo del 2000 Guadalupe Amor dejó de existir en este mundo tan mundano, víctima de una letal pulmonía” (288). La excentricidad y el arrojo se habían

desvanecido para siempre, pero el testimonio literario de su existencia quedó para siempre: “a la eternidad ya sentenciada”.

Dicha eternidad se hace patente con la reedición de la biografía de la poeta durante el 2008 escrita por Schuessler, donde se dieron a conocer siete poemas desconocidos antes de su muerte: una décima escrita como dedicatoria para Frida Kahlo en un ejemplar de *Polvo* y seis poemas que tenía en su poder Jaime Chávez, amigo de la poeta. Además, su sobrino, Eduardo Sepúlveda Amor realizó un documental biográfico de la autora, en el que incluye a personajes representativos de distintos ámbitos de la cultura mexicana.

Este breve recorrido por la vida de la poeta y narradora, nos permite comprender como su poesía reflejó el sentir de Guadalupe Amor según las experiencias vividas, demostrando que el lazo de su vida personal no estuvo nunca alejada de su obra. Amor se inscribe a sí misma en la voz lírica de sus poemas, no se separa nunca de las sensaciones que le produce vivir en el cuerpo de Pita, la mujer loca, la mujer rebelde; pero, es en su primera obra narrativa, que la autora se autoficcionalizó para presentar su infancia, es parte de su vida que parece explicar su personalidad llamativa y nada común; llevándonos a través de la memoria a la casa de su niñez, una casona llena de habitaciones que tienen un sentido significativo para la autora, tanto en la relación con cada uno de los miembros de su familia, como con la relación que más tarde estableciera con los demás, fuera del hogar paterno.

3.2. 1 Mi vida detrás de la fachada

¡Detrás de esa fachada no había nada, absolutamente nada!

Ni familia, ni humanidad, ni cariño.

La primera y única novela de Guadalupe Amor, *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* fue publicada en el año de 1957, en ella, la autora vuelca la memoria infantil y a través del recuerdo de su niñez, nos narra y describe aquellos acontecimientos que el lector puede considerar como los momentos decisivos que marcaron su vida y que perfilaron la personalidad de la mujer libre que fue Guadalupe Amor. La novela se compone de 14 apartados que conglomeran las 40 habitaciones de la casona de los Amor ubicada en la calle Abraham González, haciendo que el lector transite en un ir y venir, no sólo en el espacio sino también en el tiempo; de tal modo que, el receptor se mueve dentro del texto de la mano infantil de la protagonista, por lo que existe una movilidad constante que, como se notará más adelante, refleja la movilidad misma de la autora en su *Ser*, como un sujeto nómada que, conforme vive y experimenta, se constituye a sí misma y elimina la idea del *Ser* ya construido. El transitar constante por las habitaciones que componen la casa no sólo se emplea para la descripción del lugar, sino como una estrategia narrativa que permite a quien la lee, experimentar las vivencias de la niña, reconociendo cada espacio como algo simbólico que establece las relaciones afectivas y de poder que rigen la convivencia de quienes la habitan.

La narración proviene del personaje autoficcionalizado⁹³ de la autora, desde la imagen y la memoria de la niña Pita (Román⁹⁴); por lo que, la narración no tiene un desarrollo

⁹³⁹³ Como se refirió con anterioridad, la novela autobiográfica es un estilo al cual el autor recurre para mantener una tensión entre la historia y el lector, quien busca encontrar similitudes entre el personaje/héroe/narrador con el autor de la obra; estableciendo un juego que refiere al pacto fantasmático, en el que la figura real del autor está presente en la lectura pero no asegurada en la historia. Pero, Georges May considera que en la autobiografía, además, intervienen dos tipos de móviles: los racionales y los afectivos. Los primeros se refieren a “razones autojustificativas por parte de quien allí se inscribe como personaje” (Iglesia), mientras que los segundos son “aquellos que sirven de alguna manera a la evasión del tiempo y la recuperación del pasado, los que mejor

lineal, los espacios parecen confundirse unos con otros, ya sean interiores o exteriores al hogar; pues un rincón o un objeto que la escritora registra en su narración, sirve a su vez, para llevar al lector hacia otra memoria, como si del reflejo de un espejo infinito se tratara; pues cada rincón u objeto nos conduce a una anécdota diferente; ya sea relacionada con los colegios en los que estudió, las amistades de su madre, comidas familiares o las reuniones que tenía con sus compañeras de la escuela, las actividades filantrópicas de su madre, iglesias e incluso, algunos sitios específicos y reconocibles de la ciudad que sostiene la veracidad de la narración situándolo en espacios que los lectores puedan reconocer y hacer aún más personal el relato.

sintonicen con la narración autonovelesca. La búsqueda de la identidad tiene siempre pleno sentido en un discurso sobre el yo” (Iglesia). Por lo que debemos tomar en cuenta que

[...] la ficción autobiográfica recoge contenidos personales del orden de la suposición y el deseo, pudiendo remitir a un fragmento de la existencia o de la personalidad, pero también a un estado psíquico o a una fantasía del escritor sobre su persona, lo que exige a menudo trazar una figura textual que contenga los desdoblamientos personales. Lo importante al respecto es que, al operar desde la desintegración del sujeto para darle otra vertebración, el texto adquiere un carácter compensador en cuanto producción de un personaje literario al que puede atribuirse, además de lo que el autor cree de sí mismo, lo que piensa que los demás ven en él, e incluso lo que sabe que no tiene ni ha sido pero considera que querría, podría o desearía ser o tener (Iglesia).

En la obra de Amor, vemos que la autoficcionalización se apega a la intención de reflejarse a sí misma desde su propia perspectiva, crear su propio ser a partir de la memoria infantil.

⁹⁴ El apellido de la protagonista, es el primer indicio que señala que estamos frente a una obra semiautobiográfica y, como lo refiere Beatriz Espejo, en “Pita Amor atrapada en su casa” (2007), Guadalupe “[...] cambió el apellido Amor por Román, aumentándole una letra, y dejó su apelativo y las iniciales en algunos nombres” (Espejo, Pita Amor atrapada en su casa 21). Quizá, con la intención de justificar aquellos aspectos que dejó fuera para omitir “explicaciones que hubieran sido de importancia para entender mejor la psicología y las actitudes de protagonistas que transitan en los párrafos casi convertidos en sombras” (Espejo, Pita Amor atrapada en su casa 21) y centrar la historia en sí misma. Esto, además, genera aún más tensión en el pacto fantasmático con el lector, sin cambiar su nombre por completo y, conservando el mote con que el mundo la conoció, *Pita*, usa un apellido diferente para abordar su infancia, tal vez, con la intención de desvincular la historia familiar de los Amor y centrarse en su autoreconocimiento. El mote “Pita”, de esta manera, se convierte en la identidad de la autora.

Philippe Lejeune nos dice que “[e]l autor es, por lo tanto, un nombre de persona, idéntico, que asume una serie de textos publicados diferentes. [...] La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una *identidad de nombre* entre el autor (como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla” (61). Aunque el nombre de la autora y el nombre de la narradora-personaje no coinciden en su totalidad, el mote cariñoso de Pita muestra la intención de la escritora por demostrar esa independencia, en la que ella sólo se pertenece a sí misma, que ella es su propia casa.

3.2.3 De los espacios y rincones

Como se mencionó con anterioridad, los 14 apartados que constituyen la novela presentan las 40 habitaciones que conforman la casa de la memoria de Guadalupe Amor; la organización de los capítulos o apartados obedece a la distribución del espacio pero también a las relaciones que mantiene la niña Pita con el resto de los personajes, así como la forma de habitar, tal y cómo lo plantea Gaston Bachelard, cuando afirma que “la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de la diversidad de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra que no olvida la casa inolvidable” (Bachelard 45). Lo vivido en la casa de la calle Abraham González con su familia marcó las relaciones de Guadalupe Amor con el resto del mundo; el primer microcosmo que significó la casa parterna, perfiló sus relación con el mundo exterior.

El primer apartado de la novela titulado “La recámara de mi madre”, sirve para situar al lector en uno de los espacios más íntimos y, casi sagrados de la casa de los Amor/Román; ya que, desde la descripción, que como señala Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa* (2005), va dotando de *significación* no sólo al espacio, sino que crea, además, una *iconización* de éste al ser ocupado por la madre, lo que deviene en una configuración del personaje que lo vive o habita.

Desde la verticalidad, Amor retrata el techo, las paredes, la cama, el resto de los muebles e incluso el piso cubierto por alfombras. La descripción presenta, en un primer plano, el techo decorado con una guirnalda rematada por dos pequeños ángeles:

Un pequeño ángel rubio, blanco y rizado, sostiene en su manecita la guirnalda de rosas encarnadas que, después de formar ondulación en el aire, es sostenida por

otra mano semejante, la de un niño alado, igual que su compañero, aunque de rizos más oscuros. La guirnalda vuelve a flotar y a ondularse, y de nuevo una tercera mano la recoge. Así continúa hasta formar una corona de flores y de ángeles, que parecen danzar alegremente entre las nacaradas nubes y el cielo azul del cielo del cuarto de mi madre (9).

En esta parte de la narración, notamos lo que Pimentel define como *dimensión descriptiva* que sirve como “vehículo para el desarrollo de los temas, un esfuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos de la narración” (Pimentel, El espacio en la ficción 8). De esta manera, la recámara de la madre marca, en primera instancia, el lujo que contenía el hogar familiar que, pronto contrastará con el desgaste del resto de los muebles y las habitaciones; para determinar que ese espacio está en constante desgaste y envejecimiento; haciendo una ruptura entre lo que parece y lo que realmente es:

Una alfombra, también europea, da la sensación de ser blanca, no obstante que su vejez la ha carcomido en algunos lugares y en toda ella ha esparcido un tono marfilino. Esta alfombra tiene signos de jardín: aquí ramos de flores: alla, alguna que otra mariposa. En ella han dejado profundas marcas las patas de los muebles Luis XVI, que multiplicados por múltiples espejos, se hacen infinitos entre ellos mismos (9).

Los espejos y su reflejo multiplican los muebles, lo describe como un espacio repetido, cotidiano, que la abrumba y aprisiona en una monotonía que día a día la va consumiendo y que, a la larga, será una de las tantas razones que la niña Pita tendrá para huir de la casona. A pesar que para Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (1975), “la casa es nuestro rincón en el mundo. Es [...] nuestro universo, es realmente un cosmos” (34); el hogar que Amor comienza a retratar, denota su infinito declive a través de la imagen del espejo que

sirve como una metáfora de la repetición de la misma escena, no sólo en esa habitación, sino en la casa entera. De esto, se entiende que su universo, su primer microcosmos es el envejecimiento y la caída económica y social de toda familia, de lo que ella tratará de escapar gran parte de su vida, hasta la fatídica muerte del pequeño Manuel.

Amor continúa con la descripción detallada de los elementos que se encuentran en la habitación materna hasta detenerse en el tocador y el escritorio, centrándose con mayor detalle en la cómoda que aloja diversos santos, una virgen y un “cristo sangrante”; la imagen de esta cómoda sirve, no sólo para ambientar el cuarto, pues está determinando la religiosidad excesiva de su madre, que se ve completada con la “virgen oscura de corola de alas” que corona su cama. El contraste entre el color de los querubines y la virgen resalta; unos rubios y la otra oscura, en la que la divinidad no distingue lo blanco de lo negro, sino que los integra, significando la reiterada dualidad que se hace presente en la vida y la obra de la escritora.

La necesidad de expresar con gran detalle este espacio, le sirve a Amor como el prefacio para presentar a dos personajes: “una mujer madura, blanca, de cabello rojizo: mi madre” y, una “niña de siete años, terriblemente despierta⁹⁵” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 10). Éstos mostrarán constantemente diferencias entre sí, que explicarán la difícil relación que entre ellas existe; la mujer y la pequeña no sólo se diferencian por la edad, sino por el lugar donde duermen: la madre, en el centro de la habitación en una cama comparable a la de una reina, mientras que la niña lo hace en una mucho más modesta; esta distribución va más allá de la ubicación temporal, ya que representa la jerarquía en la familia y sobre todo, la sensación de la pequeña en cuanto a su madre,

⁹⁵ El iniciar por la recámara de su madre, Amor no sólo nos ubica en un espacio, sino que nos adentra directamente a la intimidad de la casa de los Amor/Román; esto, para “evocar los valores de intimidad, es preciso, paadojicamente, inducir al lector a un estado de lectura suspensa. Es el momento en que los ojos del lector abandonan el libro, cuando la evocación de mi cuarto puede convertirse en umbral de onirismo para los demás” (Bachelard 44); la noche es el momento-espacio perfecto para adentrarnos a la casa que nunca sintió como propia y que, nos hace fijarnos en su mirada para ver el cuarto que recuerda como el centro de esa no pertenencia; tal vez, como una metáfora del abandono materno, la carencia de calidez por parte del vientre de la madre, que ella presente, invade, en vez de pertenecer.

siempre en un rincón, sin pertenecer realmente al espacio familiar, lo que nos ayudará a comprender el cambio en el tono narrativo.

Al inicio de la obra, la voz de la narración se presenta impersonal desde la tercera persona; pero conforme recorre la habitación y todo lo que hay en ella, se centra en la figura de la mujer madura, que no es otra que su madre, desde ese momento se sitúa a sí misma dentro de la historia, ya no es una observadora imparcial; ahora narra desde la primera persona, esto es, desde su propia experiencia, desde sus recuerdos. Empero, en el momento que se centra en la figura de sí misma, retorna brevemente al tono formal, con la intención de presentarse desde una perspectiva, aparentemente, extradiegética y objetiva⁹⁶, para después focalizar la narración en sus ojos:

Mis enormes ojos abiertos abarcan toda la negrura de la alcoba, de la noche, del universo. El pecho y los brazos cubiertos de manchas rojas y calientes, como si toda mi sangre en rebeldía, contenida en tan pequeño recipiente, quisiera buscar salida. Tenso estado de ánimo: la noche será interminablemente eterna; la oscuridad no posee hendidura alguna que la traicione (10-11).

⁹⁶ La autorrepresentación de la autora es una de las tantas formas que Amor emplea para duplicarse a sí misma, con la intención de comprender su propio ser; Juan Herrero Cecilia, en su artículo “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas” (2011), afirma que

[d]esde nuestra interiodidad nos sentimos, por lo tanto, un *sujeto* único y diferente de todo lo demás. Pero esto no nos permite afirmar, sin embargo, en qué consiste el dinamismo cognitivo y vital de nuestra conciencia, ni qué sentido tiene nuestra identidad dentro de la compleja e inabarcable realidad del Cosmos que nos envuelve y del que formamos parte integrante. Para ellos tendríamos que percibirnos desde fuera de nosotros mismos y conocer al mismo tiempo la totalidad de las fuerzas y dimensiones del universo en el que estamos inmersos (18).

Guadalupe Amor se presenta a sí misma desde un tono objetivo, intentado percibirse desde un fuera sí, para como lo explica Herrero, para entender su condición a la vez que es entendida por quien lee su vida infantil; ya que el resto de la narración se dará desde la conciencia de sí misma o, como lo denomina Kant, desde la *apercepción*.

Esto, también responde a lo que Lejeune señala como la “dualidad inherente a la voz narrativa [que] parece corresponderse con diferencias de perspectiva, entre el narrador y el héroe: diferencias de información, diferencias de apreciación, que son la fuente de todos los juegos de focalización y de voces propios de este tipo de relato” (Lejeune 95); por lo que, también podemos considerar que este juego de focalización sirve a la autora para avisarnos que lo que leeremos, a partir de ese momento, es la voz de la pequeña Pita, la fuente misma de su memoria

Como en un juego de perspectivas; Amor primero sitúa⁹⁷ al lector en el espacio referencial que es la casa de la calle Abraham González para después centrar la mirada de éste en sus ojos y establecer claramente que lo que leeremos será su propia perspectiva, su versión de la niñez que vivió, señalando claramente que el relato se hará desde la voz de la niña que fue. Tal perspectiva será compleja, pues no sólo se varía en la focalización desde dónde se emite la narración, sino también para jugar con el tiempo y errar entre el pasado de la narradora como niña y su presente ya como adulta. Esto, con la intención, quizás, de dar cierta naturalidad al discurso que presenta, pues, como lo afirma Fernando Aínsa, en *Del topos al logos* (2006).

[...]las relaciones con el pasado no son nunca neutras y se inscriben inevitablemente en la más compleja dialéctica que hacen de su reconstrucción una forma de la memoria, [...]. Al mismo tiempo, el pasado se capitaliza a escala individual como parte de la estructura de la identidad. Por algo se afirma que <<uno es lo que ha sido>>. Son las experiencias, los recuerdos, incluso los acontecimientos traumáticos, los que nutren la memoria que configura la historia personal, donde la representación del pasado individual y los recuerdos personales se idealizan a medida que van retrocediendo en el tiempo (136).

La casa, los personajes y las situaciones que se presentan en la narración no tienen nada de neutral, están dirigidos a crear una imagen de y para sí misma, así como para el público: mostrando, de cierta forma, el origen de un ser mítico, el origen de la irreverente y

⁹⁷ La cuestión del locus es de suma importancia para la memoria; Frances Yates lo deja claro cuando explica que “[es] esencial que los lugares formen una serie y que los recordemos en ese orden, de suerte que podamos partir de cualquier *locus* de la serie, desplazarnos tanto hacia adelante como hacia atrás. [...] La formación del *loci* es de la mayor importancia, pues un mismo conjunto de *loci* ha de ser empleado una y otra vez para recordar materiales” (Yates 23). El ubicar al lector en un lugar le sirve a Amor para cumplir dos funciones, situar la historia en un lugar específico y existente en la realidad del lector y, como recurso para desembocar la memoria; la casa es un lugar de inscripción de su pasado. Además, esto nos recuerda a la postura de Bachelard sobre el espacio como almacén de los recuerdos: “[e]s por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside” (Bachelard 39).

polémica Pita Amor. La descripción inicial, hecha alrededor de la figura materna, es el primer signo de esta falta de neutralidad por parte de la voz narradora que, recordemos, es la autoficcionalización de la autora; la pequeña que recuerda sus noches infantiles nos hace sentir la soledad que experimentó, al igual que la incompreensión y el abandono materno que sintió, ante la actitud estricta de su madre.

A pesar de que la narración vacila entre diversos tiempos, la autora al comienzo de la novela nos ubica, espacial y temporalmente, en la casa de sus siete años, estableciendo que relación del espacio-tiempo⁹⁸ es indisoluble, debido a que la casa también es cambiante; conforme su mirada se modifica por el paso de los años y la edad, el aparente hogar también cambia, resignificando cada espacio, como observaremos más adelante⁹⁹. Esta casa, determinada por el paso del tiempo que es representado por el crecimiento de la narradora personaje, contiene no sólo a los integrantes de familia, sino también el sentir exacerbado de

⁹⁸ El tiempo es un elemento importante durante la narración, pues es constantemente marcado por la autora; el tiempo marca el fin, el desgaste, la llegada de la muerte y el olvido. En el primer apartado, durante la descripción del cuarto de la madre; cuando al habitación por fin queda sola, hace mención de dos objetos: “Otra vez volvieron a reinar el reloj y el calendario: uno marcando sumisamente el tiempo; el otro, burlándose de él” (Amor, *Yo soy mi casa*. El relato de una vida fuera de serie 15). Amor ironiza la intención del hombre por contener el tiempo, por tratar de dominarlo a través de la medición, pero ni el reloj ni el calendario son capaces de mostrar la fuerza de éste, que termina por acabar con todo. Si se hace una remisión a *Árbol de mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (2002), se puede retomar la perspectiva del tiempo mítico, que en el tiempo de la novela puede considerarse como el origen del mito de Guadalupe Amor, ya que “[l]a categoría de T.[tiempo] m.[mítico] es característica de las mitologías arcaicas, pero ideas transformadas acerca de una época especial de los comienzos se encuentran también en las mitologías superiores. En éstas la definición del T. m. puede concretarse como “edad de oro” o, al contrario, como época del →caos, que es sometida a un ordenamiento por las fuerzas del →cosmos” (Todorov 422). De este modo, los sucesos que acaecen durante el tiempo narrado, son para la autora, aquellos que dieron origen a su ser; su infancia, así, simboliza el tiempo de caos que generó su carácter caprichoso y su deseo de libertad.

⁹⁹ A este respecto, Aínsa señala que

[l]a temporalidad del espacio, los “espacios del tiempo” [...], supone que todo espacio mental tiene un pasado y un futuro. En ese tejido se inserta el espacio de la vida presente con su carga no sólo recordable o anticipante, sino operante. Con el espacio “detrás” (pasado) y el de “delante” (futuro), abre sus puertas a otros ámbitos de acción, temporalidad transversal que no hace sino enriquecerlo. La propia cultura y la lengua, la investigación y la expresión artística están condicionadas por esta inscripción en el tiempo.

El tiempo se espacializa como recuerdo. Al fijar el instante, se escenifica (Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo 30).

Lo que significa que, el recuerdo permite una significación del espacio que puede variar a partir del suceso o el tiempo en que se visita; en el caso de Amor, cada habitación adquiere un valor que varía según el momento en que se no es presentada, como sucede con las recámaras de sus hermanos, que se ven modificadas a partir de las convenciones o costumbres sociales, que analizaremos con mayor detenimiento más adelante.

¹⁰⁰ Maldiney, Henri, “Topos-Logos-Aisthesis”. En: *Le sens du lieu*. Bruxelles: Ousia, 1996. Citado en Aínsa, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Iberoamericana libros-Vervuert: Madrid, 2006.

la niña Pita; su enorme soledad y su terrible tristeza que se encuentran latentes en cada rincón, donde la noche o la oscuridad, parecen simbolizar la muerte, la inexistencia y el abandono, que constantemente la acosan; así, veremos a la niña como un “ser en el mundo, [...] es un ser espacial y, por lo tanto, fundador de lugares y creador de perspectivas. El espacio se configura como lugar significado y ese proceso de significación le brinda una proyección simbólica”¹⁰⁰. La narradora, al contarnos y describirnos sobre el espacio que habita y cómo lo vive, funda significados que serán constantes en toda la narración y que definen al topos como un lugar sin calor familiar, como un simple espacio de tránsito que sólo ofrece carencias y soledad; recordemos que estos mismos sentimientos ya se encuentran presentes en su obra lírica, dónde expresa la desesperación y la angustia ante la soledad y la muerte.

En la novela, los espacios son expresados a partir de campos semánticos que les brinda un valor negativo; ante el desgaste que la pobreza y el tiempo han hecho en la casa y que, simbólicamente, también se refiere a la relación familiar, que como veremos al final de la narración, llevara a la narradora-personaje romperá con sus relaciones filiales al huir de casa; pues éstas no le proporcionan ningún tipo de seguridad o confianza. Incluso, siente amenazada constantemente su propia vida¹⁰¹, por ello, no es fortuito que el inicio de la narración y la descripción sean durante la noche, cuando la habitación luce amenazante:

Es que no puedo incorporarme. Estoy como paralizada, como petrificada por el medio, más bien por los miedos. Sí, tal vez una mariposa negra, repelente, siniestra, está prendida en un ángulo de la habitación. Claro, yo no me percaté de

¹⁰¹ Es interesante como los primeros recuerdos que se nos cuentan se relacionan con los temores de la pequeña Pita, lo que nos recuerda lo dicho por Yates, cuando refiere sobre “las razones psicológicas que da el autor para la elección de las imágenes mnemónicas” (Yates 26) y que se relacionan con que es inherente al ser humano recordar los sucesos acaecidos durante nuestra infancia, ya que todo aquello que nos resulta maravilloso o incluso aterrador, por ser novedoso para nosotros, queda impreso en la memoria; por ello, Amor registra aquellas noches en las que su vida cotidiana se veía interrumpida, marcando la forma en cómo se ca construyendo su mundo alrededor de la casa paterna.

ello cuando me fui a acostar, porque el incomprensible animal estaría oculto entre las cortinas de los balcones. Pero ahora estará llenando con su pardo vuelo toda la habitación y acaso vendrá a posarse sobre mi hombro, sobre mi mejilla. Este pensamiento bastó para llenarme de espanto (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 11).

El espacio es otro durante la noche, como si día y noche fueran no sólo momentos, sino lugares diferentes. Y, en ese espacio oscuro, la imagen de la mariposa negra representa la muerte, comprendida por la niña Pita como el abandono, la inexistencia y el olvido. La muerte es, así, el temor más grande, que a su vez desemboca en otros temores que sólo la imaginación ahuyenta por momentos:

[...] y en medio de lo negro llega un recuerdo amable: ¡Mis cuentos! ¡Mis cuentos de hadas! Mis prodigiosos libros de cuentos mágicos, llenos de alas transparentes y multicolores, de sombreros luminosos, de puntiagudas zapatillas voladoras, de llamas en forma de brujas estrambóticas que juegan con espíritus de humo; de reyes de carbón con ojos fosforescentes; de princesas que sufren veinticio años para después reinar toda la vida (11).

Las historias que su mente crea son su salvación, ella misma se proyecta en las fantasías nocturnas; se mira como bruja que juega con epíritus de humno, como las lobregueces que habitan la casa y que ella, en la novela, representa como sombras; incluso, se imagina como una princesa que hasta los 25 años puede reinar (ella misma, quien a sus 27 años comienza a escribir para abrise paso en el mundo literario y reinar como la “dueña de la tinta americana”). Se percibe, así, la necesidad de la pequeña por definirse a sí misma, descubrir su ser; la imagianción no es sólo su escudo ante la amenzante mariposa de oscuras

alas que cubre la noche, sino, la esperanza de ser alguien más que una niña encerrada en la vieja casona, destinada a un deber ser que no le interesa cumplir.

No sólo la imaginación que ha interiorizado las historias de cuentos hadas es su aliada durante sus atemorizantes noches; también, las expectativas de un futuro cercano y la ilusión de su futura cercanía a Dios, son las que quiebran la oscuridad de la alada noche; el pensamiento de los blancos encajes que vestirá el día de su primera comunión dan paso a otras habitaciones, otros personajes y a su colegio preferido, el Colegio “Libelula¹⁰²”, en el que otra vez lo religioso se hace presente, pero no como el adorno que sugiere una religiosidad exacerbada similar a lo representado en el cuarto de su madre, sino como algo fastidioso: “¡Ay, cómo me fastidia tener que repasar cada día el catecismo! Pero si temblara...¡entonces sí rezaría con mucha devoción!” (12).

La religión es, para Amor, una especie de carga en el espacio de lo familiar y lo cotidiano; es algo que considera como una costumbre aprendida, más que una fe adquirida, la relación con Dios es igual de tirante que la relación mantiene con su madre, pues a pesar de saber de su existencia, no percibe el amor de ninguno de los dos. Sin embargo, a la llegada de la noche, la casa adquiere un aire de vulnerabilidad frente a la oscuridad, representada por la mariposa. Es, hasta que algo amenazante aparece en su imaginación, que la fe adquiere una fuerza casi mágica, aunque no confía totalmente en ella: “[p]ero no, quizá lo mejor fuera saltar de la cama y correr hasta donde el temblor no me alcanzara” (12). Su recelo ante lo que nunca ha visto y en algo que sólo se le ha inculcado creer, mantienen a la narradora-personaje en la incertidumbre entre el tener fe o actuar por sí misma para librar la oscuridad.

Repentinamente, la narradora cambia el tono y la narración, al igual que si nos encontráramos en una conversación que fluye sin una dirección fija, capaz de integrar un

¹⁰² La autora emplea la palabra sin acento.

cúmulo de recuerdos; según va diseñando las anécdotas guardadas en la memoria, nos translada a otro momento de su infancia y nos hace partícipes del juego infantil que aconteció durante el día, para dirigir al lector hacia el jardín.

Para Fernando Aínsa, el jardín se define como un espacio simbólico de lo íntimo, como

[e]l *topos* del jardín, de vasta significación simbólico literaria espacio protegido, Jardín del Edén o de las Delicias, refugio místico y amoroso, naturaleza restaurada. [...] El espacio ideal no es propio, sino ajeno, pertenece a otros y su acceso, por lo tanto, está limitado, cuando no vedado (Del *topos* al *logos* 175).

La imagen del jardín en la novela, al menos la del jardín de los Amor/Román, no representa el espacio protegido, ni el refugio, ni el jardín de las delicias o del Edén; el jardín que nos presenta Amor es triste, desolado y lodoso y deja entrever la carencia emocional de la niña Pita:

Por cierto, ¡qué feo está el jardín! Sería yo feliz si mamá pudiera mandarlo a arreglar. Me encantaría que no fuera de tierra, sino de agua¹⁰³, y que para transitarlo tuviéramos una barquita en la que pudiera pasarme todo el día. Bueno, pero si no es posible tener un jardín de agua, por lo menos que estuviese muy cuidado y que en lugar de esa tierra color de topo, llena de agujeros y de piedras sucias, tuviera arena rojiza, como la que he visto por entre las rejas de esas casas tan bonitas y nuevas. Y que encada prado hubiera pasto y rosales, y una hortensia

¹⁰³ Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos* (1992) refiere que el *agua* “simboliza la vida terrestre, la vida natural, nunca la vida metafísica” (57); lo que en Amor se muestra como el deseo por la vida en el jardín e inclusive, de sí misma, que se ve encerrada entre muros derruidos, sótanos lúgubres y lodos.

¹⁰³ Contrario al símbolo del *agua*, que refiere a la vida, Cirlot relaciona a este árbol, con la “tendencia a la regresión, o cuando menos, al estancamiento, es el que aparece en los Evangelios, en la parábola del sembrador (Lc 8,7) donde se dice que algunas semillas (de los principios espirituales y de salvación) cayeron entre las espinas siendo sofocadas por ellas” (Cirlot 51). De este modo, la imagen del árbol en la narración de Amor, representa la falta de esperanza de una mejora económica, la situación familiar es precaria, al igual que éste.

en lugar del siniestro acanto¹⁰⁴ que parece un gran pájaro viejo, de alas pardas y tronchadas. Así era la última mariposa negra que mataron en la cocina. Estaba carcomida y esparcía un polvillo... (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 12).

La imagen de éste se convierte en un espacio de deseos y expectativas; pues anhela un espacio hermoso, contrario a lo árido y sucio que se presenta en su memoria; este anhelo es la muestra clara de las carencias de la familia y de la niña misma, que espera algo más de lo que posee, no sólo materialmente, sino también, en cuanto al deseo de pertenencia que no encuentra en el hogar. Lo que debería servir como el espacio feliz, es para la niña el espacio que resguarda la podedumbre que el tiempo y la pobreza generan en la casona; que a su vez, simbólicamente se refiere a su familia, al hogar inexistente que en lugar de abrirla, la rechaza. Aunque, la visión de Amor coincide con el anhelo por aquellos jardines que son deseados, que no le son propios, haciendo de ella y su alter ego adulto, seres deseantes e insaciables, necesitados de la atención del mundo, de ser el centro del universo.

El jardín de los Amor/Román es el recuerdo constante de la carencia, el abandono, la muerte; el visitarlo o el solamente observarlo, le trae al pensamiento la imagen de la mariposa que mataron en la cocina y a su vez, esto servirá como pretexto para presentar a Ignacia, la cocinera, quien sustenta la idea de la mariposa como símbolo de muerte: “[p]ero no porque crea lo que dice Ignacia, la cocinera: que cuando una mariposa negra entra a una casa, es que alguien va a morir” (12). Su relación con las creencias populares, al igual que con la religión, es ambigua; pues niega que influyan en ella, pero al mencionarlas las hace posibles y les da un dejo de credibilidad; duda, pero no se niega totalmente a la posibilidad de la realización de

la profecía hecha por la cocinera. Líneas más adelante, Amor nos aclara el por qué de su aversión a las mariposas negras:

Es que no entiendo por qué en el mismo mundo puedan existir esos animales y yo. ¡Dios mío, que ya venga el milagro! ¡Que se acaben para siempre todas las alas negras! A mí no me preocupan las alas del diablo. Imagino que las ha de tener rojas... o tal vez, una roja y la otra verde. Lo que sí me da mucho miedo es pensar que en el cielo no se reconozcan las personas, y que no se puedan comer frutas ni dulces (12).

La idea de lo bello y lo feo en un mismo mundo no es concebible para Pita; pero en contraste, la idea de Dios y del diablo, que pueden considerarse como lo feo y lo bello, lo bueno y lo malo, no tienen comparación. El diablo no le causa temor y la imagen del Dios castigador le repulsa; prefiere creer en el Dios amoroso y compensador. Su necesidad de afecto, nuevamente surge en la narración; no puede concebir al Dios que juzga y reprime, sino que se aferra a la imagen del Dios piadoso, que nos cobija con su amor y comprensión.

Esta necesidad por hacer concreto y casi tangible a la divinidad, se puede identificar al analizar el uso del nombre propio y el nombre común en estos dos símbolos religiosos, podemos notar que se denota la relevancia que uno tiene para Amor, mientras que el otro parece no ser importante, no se cuestiona su existencia, pero no es algo que le cause pesar; veremos que, a lo largo de la narración, la niña Pita se esfuerza, al grado de la obligación, a hacer o al menos aparentar, que es buena según los parámetros religiosos y sociales de la época y, sobre todo, de su familia; tal y como sucede el día de su Primera comunión:

¡Ay, pero no debo pensar en eso! Estaré muy devota y, además. Como ya habré visto entonces todos los regalos, aunque no los tenga cerca puedo recordarlos. ¡Pero que mala soy al estar pensando estas cosas! ¡Dios mío, no te enojés! Es que

estoy tan nerviosa, son tantas, tantas cosas al mismo tiempo. ¡Ay!, se ha de estar arrugando mi vestido y quiero conservarlo perfecto todo el día. Por momentos creo que me voy a morir su esto no termina. ¡Antes de que reciba la hostia se romperá mi corazón! No, no, tengo que ser piadosa para que nada malo suceda... (108).

Esta necesidad de ser buena a partir de lo establecido por la institución católica es criticada por la autora y narradora, que desde el discurso infantil, simula ser inofensiva, pero hace reflexionar al lector sobre la relación Dios-hombre:

¿Por qué, Dios mío, por qué para mirar a Dios no basta cerrar los ojos, y para sentirlo no son suficientes las palpitaciones de propio corazón? ¿Y por qué para implorarlo se tiene que recurrir a oraciones estereotipadas que tratan de limitar la omnipotencia de Dios?

Un instinto casi animal me hacían rebelarme en contra de esos enjutos rezos y de ese rostro malamente pintarrajeado, que cada noche de mi infancia presidía el rosario (94).

La necesidad de Dios y sus intentos por aparecer ante los demás como una buena niña no alejan su inquietud por sentir cerca a Dios, la única imagen que parece acercarse a la idea del amor incondicional que no recibe de su madre. Por ello, la primera habitación y el primer personaje al que se refiere en la narración, es ella, pues a través del relato vamos reconstruyendo la relación que mantuvo con nuestra autora-personaje; una relación tirante, poco afectuosa y llena de resentimientos, que se muestra, además, en las disposiciones de los espacios:

Mi cama no formaba parte del ajuar de la recámara de mamá. Había sido llevada allí ocasionalmente, porque en aquellos días mis temores nocturnos se acentuaron.

No sé por qué supusieron que ya estaba yo mejor. El caso es que entraron dos sirvientas para llevarla a su sitio habitual: mi cuarto de dormir. Esas dos criadas, que ejecutaban una orden sin importancia, parecían empleados de casa funeraria recogiendo los restos del velorio de la noche anterior.

Cuando se marcharon y quedó el hueco del mueble, yo entré sin hacer ruido, como si temiera turbar el recuerdo de mi cama ya ausente.

En el tapete estaban aún marcadas las huellas de sus patas; me acosté en el suelo y estiré las manos y los pies, tratando de alcanzar esos cuatro puntos en los que casi imperceptiblemente quedó más gastada la alfombra (26).

La imagen de la niña recostada en la alfombra, intentando asirse al fantasma de su cama, resalta la soledad de la infante; ese intento fallido por llenar un vacío en la recámara de su madre es simbólicamente, el lugar que desea ocupar en la vida de ésta.

A primera vista, este suceso no parece relevante, pero entre líneas muestra la sensación de no pertenencia que la niña experimenta durante toda la narración, en relación con su familia y sobre todo, con su madre:

Mi madre ni siquiera podía cargarme, pues a pesar de mis pocos kilos, era yo como un bloque de granito que aplastaba a veces con mi sola presencia; y eran tan voraz y exigente, que no me bastaba un poco de cariño; quería estar el día completo sobre las piernas de mi madre, y hablarle sin tregua, y pedirle que contestase siempre, y seguirla por toda la casa, indagando cada uno de sus movimientos. Mi madre, con sus otros hijos, con su celestial marido, con sus conscientes obligaciones hacia los pobres de la Conferencia, con sus contrastados sirvientes y con los cuarenta cuartos de la casa, no podía dedicarse a pasar el día

entero desangrándose en aras *de la niña devoradora...* de *esta niña* que encaramada sobre la cómoda del costurero no cesa de llorar¹⁰⁵ (85).

En este fragmento, se percibe un cambio en la referencia del sujeto enunciado que sirve para mostrar dos perspectivas que se centran en la imagen de la niña: la de su madre y la de sí misma. La visión de la niña Pita como devoradora de cariño es lo que la niña representa para los habitantes de la casona; mientras que la referencia hacia “esta niña”, es decir, la referencia de un *yo* que se señala a sí misma, nos habla del sentimiento de abandono que la hace llorar y pedir a gritos el amor materno. Esto, nos recuerda la postura de Heidegger¹⁰⁶ sobre el ser, en cuanto a que el Ser se compone de dos elementos: lo que somos y lo que aparentamos; en esta breve narración, Amor contrapone estos dos elementos al describirse a sí misma desde dos perspectivas distintas, lo que ella es y lo que parece representar ante los demás. Esto, nos lleva a reflexionar sobre la conciencia de sí que posee la voz narradora; Amor, desde la autoficcionalización, establece su Ser como algo que no está dado y sobre todo, que es cambiante, según la relación que comparta con cada uno de los personajes.

Por ello, es importante abordar la relación madre e hija, tomando en cuenta que a los ojos de Amor, la lejanía parece una característica de la madre, quien es cercana a su círculo social, compasiva con los desvalidos y apegada a sus hijas mayores; sin embargo, no sólo se mantiene alejada de la pequeña Pita, sino que su relación marital se muestra como poco estrecha y esto se hace visible¹⁰⁷, cuando la narradora nos cuenta que la pareja no comparte el

¹⁰⁵ Las cursivas son nuestras.

¹⁰⁶ Martín Heidegger parte de las teorías de Descartes sobre el ser, empero, modificando la idea del pensamiento. Para él, el *cogito* debe transformarse en una concepción de *representación*, una autoconciencia que ayude a establecer “una relación de interacción de sustancias. El conocimiento de mí mismo, de que soy, dependerá del ‘yo represento’” (Breuer 122). Así, Heidegger postula dos elementos que constituyen al Ser: el qué somos y lo que representamos. Otra aportación importante de este filósofo se encuentra en *Ser y Tiempo* (1927), donde se refiere a la acuñación del término *lo Dasein*¹⁰⁶ que “designa al ente al cual su propio modo de ser no le es indiferente[...] en un sentido determinado” (Heidegger 4); es decir, que es consciente y partícipe de su definición como persona.

¹⁰⁷ Para Pita debió ser aún más doloroso que la persona que ella más amaba, su padre, también era, en cierta medida, rechazado por su madre; lo que multiplicaba en la pequeña la sensación de desarraigo dentro del hogar familiar.

mismo espacio. El desgaste económico parece también haber minado el amor, hasta sólo conservar una relación respetuosa:

Tomando del buró su rosario, suspiró con profundo cansancio y en el momento de apagar su lámpara de noche, dijo en voz alta:

-Buenas noches, Gabriel.

La voz cansada y ronca de mi padre le contestó desde la otra habitación:

-Buenas noches, Magdalena (27).

Todo lo que habita la casa está en decadencia; las relaciones familiares se desgastan por las carencias, los anhelos y las necesidades; pero, sobre todo, por la forma en la que cada integrante de los Amor/Román actúan ante tales circunstancias. Ya que la madre resuelve mantener las apariencias y fingir ante el resto de la sociedad una dignidad aristocrática; las hijas mayores siguen el ejemplo de la madre, conviven con familias adineradas, asisten a fiestas e incluso, ofrecen algunas reuniones; el hermano, por su parte, también se comporta como un heredero sin preocupaciones monetarias que gasta el tiempo con los amigos después de haber cumplido con la tradición familiar de los Amor de estudiar en el colegio británico Stonyhurst; pero Pitusa y su padre, prefieren soñar, imaginar, tener fe y esperanza de recuperar lo perdido; la niña, vive imaginando lo que será el futuro, como una posibilidad de cambio, de movilidad.

Al abandonar la recámara materna, la narradora nos conduce al “Juguetero”, una habitación conformada por muebles viejos o sin valor, sin historia familiar, pero que alberga gratas memorias para nuestra autora; éste es el primer espacio que parece guardar alegría para ella, no soledad ni extrañamiento. Al introducirnos a este lugar, nos hace partícipes de pequeños sucesos que la marcarán de por vida, como sus primeras lecturas, los juegos que

realizaba con sus hermanos, así como las historias religiosas leídas en las clases de catecismo; pero sobre todo, sus recuerdos sobre su amado “Colegio Libelula”:

Era una mesa redonda, muy grande, de madera barata. Habitualmente estaba cubierta con una gastada carpeta de género blanco, bordada en punto de cruz. Ocupaba el centro mismo del juguetero. [...] Ningún mueble del juguetero era importante por su origen: todos, hermanos de la mesa, eran de ocote apenas barnizado. Pero uno de los más importantes por su tamaño y triple uso, era el ropero que, ocupando toda la pared del cuarto, subía desde el hule descolorido hasta el mapamundi del techo (39).

En contraste con el mobiliario del cuarto materno, conformado por muebles que a pesar de sus años conservan un aire de elegancia y suntuosidad, éste se compone de efectos de poco valor monetario. Nuevamente, de manera velada hace una crítica, en esta ocasión, acerca del valor de los objetos; ella, en su memoria, no los valora por su costo o calidad, sino por las alegrías que pudo vivir mientras estaba reunida alrededor de la mesa de ese colegio improvisado.

Además del valor sentimental que esta habitación guarda; la intención de Amor es mostrar cómo, al ser un cuarto para niños, lo que se describe es la utilidad de los muebles y no tanto su apariencia; la admiración no es la intención de la autora, sino de familiarizar al lector con la cotidianeidad de su infancia y mostrar la organización familiar y social que existía en ese microcosmos; ya que, las jerarquías genéricas y sobre todo sociales, imperaban el orden del hogar de los Amor/Román:

Con voz sonora y decidida autorizó la entrada de Bibiana, la costurera, a quien todos adorábamos por su inteligencia y por sus ojos de agua verde, que hacían olvidar su piel abrupta y su nariz huraña. Le decíamos Bibi. Estaba en la casa

desde hacía muchos años, desde que nació mi hermana Gabriela, y junto con la nana Pepa formaba la pareja aristocrática de la servidumbre (16).

De manera irónica, Amor satiriza las jerarquías dentro del hogar paterno, donde hasta el servicio se clasifica en distintos estratos; la organización de la casa refleja, de cierto modo, la organización social de la época; había una estratificación, donde los de abajo están dominados por los de arriba. Dentro del universo Amor/Román, esta jerarquía es ilusoria, pues su estilo de vida es sólo una pantalla para intentar asirse a un estatus socio-económico ya pasado e inalcanzable.

Esta estratificación hecha por la narradora se puede comprender gracias a las palabras de Aínsa quien refiere que en la descripción del espacio siempre hay

[i]nscripciones sociales [que] asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo espacio configurado. El territorio se mide, divide y delimita para mejor controlarlo, a partir de nociones como horizonte, límite, frontera, confin y el espacio vital se abre a nuevas relaciones de dominio, transgresión [...] (Del topos al logos 26).

Estas relaciones de poder y presiones sociales que menciona Aínsa, se verán insertados en la distribución y, sobre todo, la ocupación del espacio por parte del resto de los personajes; pues los espacios se encuentran bien delimitados; cada cual ocupa un lugar en específico o, asume un rol o actitud en determinadas habitaciones; ya sea como mujer, como niña o como sirviente.

Por otro lado, este cuarto es también el espacio que le sirve como punto de partida para contarnos acerca de las instituciones educativas a las que asistió, así como los recuerdos sobre las humillaciones que las carencias económicas le hicieron sufrir y desear otro estilo de

vida; deseo que se hará cada vez más latente conforme atravesamos las habitaciones hasta llegar a la fachada de la casona.

No es casualidad que las escuelas no sean descritas, pues lo que interesa a la autora es hacernos partícipes de su dolor; lo que hace patente desde la memoria es la historia del sufrimiento y sólo menciona los ignominiosos nombres, para ella, de las instituciones a las que asistió, como el Colegio Motolinia, el Colegio Francés y el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, así como su entrañable Colegio Libelula:

Sí, de todos los colegios en que estudié, fue el Libelula el que me dio más vida, más alegría. Desde su plantel, desde la mesa redonda del juguetero, podía mirar los geranios y los mastuerzos del corredor. En esa mesa, y cuando ya se acercaba la Navidad, era donde mis hermanas y yo recortábamos adornos de colores para engalanar el trayecto de los Santos Peregrinos, adornadas con ramas de cedro, y cuando llegaba la hora de romper la piñata [...] (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 37).

Fuera de lo normativo, la escuela Libelula simboliza para la pequeña un espacio de camaradería; donde sus hermanas son sus iguales, no los seres ajenos a su realidad y su sentir, que la ignoran. A diferencia del resto de las escuelas en las que estudió, el colegio familiar le proporcionó la confianza para no sentirse ni inferior ni carente; las horas de “estudio” y de “juego” dieron un poco de alegría a la infancia de una mujer que se caracterizó por sentir la gran necesidad de ser amada y ser el centro de atención.

Del resto de las escuelas, la niña “devoradora” nos relata la relación que mantiene con sus compañeras, con la sensación de no pertenecer a la clase a la que su familia la obliga a encajar a pesar de la vergüenza de carecer y el deseo irrefrenable de tener otra vida, la que

sus padres y hermanos tuvieron antes del declive económico y desear poseer riquezas en su adultez:

En esa escuela, como en todas las que estudié después, nunca tuve mis libros completos; siempre faltaba alguno de los menos indispensables y de los más costosos. Y en lugar de forrarlos de hule oscuro y brillante, como era la costumbre, tenía que resignarme a que estuvieran cubiertos con ese papel negro, lustroso y poco duradero, que al cabo de unos días, por más que lo cuidara, comenzaba a desgastarse despiadado (32).

Hay un sentimiento de otredad por parte de la autora-narradora; se percibe ajena a sus compañeras, no comparten ni su condición ni su mentalidad; para su corta edad es un ser atormentado por pensamientos que van más allá de la economía familiar, algunos de carácter religioso e inclusive, ontológico.

La narración es un continuo flujo de recuerdos que carece de una linealidad; la niña que recuerda lo que se está narrando es, a la vez, recordada por quien escribe, con la intención de hacernos cómplices de los momentos que marcaron su vida en el interior y el exterior de su primer mundo, la casa de sus padres.

Entre los momentos claves para la construcción de su ser, se identifica la relación simbólica que establece con determinados objetos, como los juguetes que suplen el cariño familiar. Estos objetos son una pelota y Conchis:

En esos momentos entré yo, jugando con una gran pelota que me habían regalado en Navidad. Estaba pintada imitando una cara, y se parecía mucho a mí: enormes ojos con largas pestañas, nariz pequeña y una boca grande y redonda; el peinado era de fleco, como el mío [...].

Yo, ruborizándome, miré a Bibi. Muy seria, ella me vio con sus ojos de cómplice. Tomé en brazos a mi compañera de hule y me fui dándole besos en la boca como si me besara a mí misma ante un espejo (17).

Su propia imagen, identificada no en un espejo, sino en un juguete, sugiere la necesidad del personaje por encontrar a un igual que la comprenda y la acompañe en esa soledad que representa su tránsito por la casa de su infancia; la pelota se convierte en la imagen que le permite verse a sí misma; sin embargo, no es el alter ego que llenará parte de su infancia, el cual se personificará en una pequeña muñeca de celuloide:

Pero un día, llegó Conchis. ¡Conchis! ¡La dueña de mi niñez!

[...]De pronto me di cuenta de que el cuarto de Magdalena estaba en movimiento. Entré con cierta timidez, temerosa de que a ella no le agradase mi espontánea visita, pero con gran curiosidad por saber lo que sucedía allí. [...]. Cuando hice mi aparición, Magdalena dejó caer en el cesto al más insignificante de los seres: un pedazo de celuloide en forma de “kupi”; una muñequita estática [...].

Después se acabaron mis penas, mis miedos nocturnos se nublaron, la mariposa negra voló de mi obsesión. Y empezó a la tiranía de Conchis, su codicia, sus deseos de brillar, de invadir la casa entera y la atención de todos sus habitantes. Yo dejé de ser yo, de preocuparme incluso por cómo serían el cielo y el infierno; abandoné mis cuentos de hadas, mi apetito patológico por las golosinas se redujo, pensé solamente en ella. La convertí en el centro de mi universo (41).

Conchis, ese insignificante pedazo de celuloide rescatado de la basura, se convirtió en la razón de ser de la narradora; igual que en el discurso religioso, la niña ve en la muñeca a un ser hecho a su imagen y semejanza, no físicamente, sino en cuanto a su carácter y sus necesidades; denomina a Conchis como una tirana, que es la misma forma como la familia

Amor/Román concibe a Pitusa. La muñeca es el alter ego¹⁰⁸ con el que puede demandar atención, a quien puede colmar con vestidos que ella no puede tener y hacerla el centro de las actividades de los otros:

Una vez me enteré de que para la fiestas de Carnaval se elegía a una muchacha como reina, y me empeñé en que Conchis fuera coronada por todas mis hermanas. Gabriela le confeccionó el vestido: erde mar con plata, y el manto de *lamé* dorado. Llevaba diadema. Una caja de zapatos, vistosamente decorada con papeles de colores, era la carroza. Jorge mi hermano prestó su rata blanca de ojos de rubí, animalito al que entonces adoraba, para que, enjaezada con listones, tirase del carruaje en que Conchis, subida en una sillita y rodeada de flores, desfiló por los patios, las galerías y el juguetero.

Para mí, ese día fue singular, pero flotaba en el ambiente cierta tristeza. A pesar del lujo de Conchis, yo sentí que faltaba público en su desfile. Quizá las muñecas de la otra casa cerraron sus ojos de vidrio, desdeñosamente (42).

El deseo de la niña por ser el centro de atención, se ve parcialmente satisfecho gracias a sus hermanos, quienes se esmeran en cumplir los caprichos de la niña Pita; pero los miembros de su familia parecen ser insuficientes para ella y su necesidad de atención, pues busca salir al mundo y conquistarlo; no puede ni quiere conformarse con sólo un poco de atención. La pequeña muñeca y la pelota, aunque ésta última de manera efímera, son un desdoblamiento de la narradora-personaje; son el ser que a sus ojos puede conseguir lo que ella tanto desea. A decir de Herrero Cecilia,

¹⁰⁸ Se puede afirmar que la muñeca fue para la niña Pita su *alter ego*, pues ella misma nos dice “[c]uatro centímetros de celuloide en los que cupe toda!” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 42); su alma y sus ilusiones colmaron el cuerpo inerte de Conchis, hasta ese día “fatal” que se apartó de ella.

[...] el dualismo filosófico, que desde Platón siempre ha ejercido una influencia importante dentro del pensamiento occidental, traza una diferencia fundamental entre el mundo ideal (de las ideas primordiales) y el mundo real material (reflejo imperfecto del mundo ideal, [...]). Así, todo lo cognoscible no es más que el doble o el reflejo de un modelo ideal incognoscible. La inteligencia del ser humano, según Kant, inscribe el conocimiento de la realidad dentro de las categorías trascendentes del espacio y del tiempo, y por eso sólo puede conocer realmente los fenómenos y no la realidad en sí misma (19-20).

Conchis representa el mundo ideal, donde sus deseos materiales se hacen posibles, al igual que su necesidad de atención; pues todos cumplen los caprichos de Conchis que en realidad son los caprichos de la niña Pita. Si retomamos las teorías de Freud que son empleadas por Jourde y Tortonesi para explicar la cuestión del doble y quienes a su vez son citados por Hererro Cecilia; veremos que existen cuatro perspectivas que pueden explicar la razón de esta figura, las cuales son: la ambivalencia (las relaciones contradictorias que pueden reaccionarse con el odio/amor al padre), la proyección (cuando a través de la imagen de otro se reflejan los deseos reprimidos), el narcisismo (el deseo de sí mismo en otro) y la castración (cuando existe el deseo por recuperar el deseo perdido). El desdoblamiento de Amor es, entonces, una proyección que

[...] surge del equívoco de la identidad: el doble se percibe como alguien idéntico y al mismo tiempo diferente al sujeto. Lo que el sujeto no acepta para sí mismo, lo encuentra en la figura hostil y a la vez familiar de un doble. Ante él puede reaccionar percibiéndose como un espejo o negándose a identificarse en sus deseos (35).

Conchis, como se afirmó con anterioridad, simboliza la posibilidad de ser lo que en la realidad no puede ser alcanzado; Amor rechaza su cotidianeidad dándole vida al pequeño pedazo de celuloide, trasladando en ella sus más anhelados deseos, aunque a la larga se convertirá en una tirana que nunca se sacia de la atención de Pita, que irónicamente es la forma como la niña es percibida por el resto de la familia; la tiranía es el elemento hostil y familiar al que se refiere Freud y que hace de Conchis el doble de la infante.

Sin embargo, la figura del doble que representa la diminuta muñeca también se relaciona con el sentido de divinidad¹⁰⁹ que tanto desea Amor. Pues, ella quiere ser, en palabras de Emily Hind en “Amor, Garro, and Rivas Mercado as Diva-lectuals” (2010), una diva:

The name of the doll that Pita mimics, Conchis, is a nickname that stands for the feminine Concepción, a reference to the divine conception of the Virgin. “Conchis”, therefore, indicates an ideal, even predictable aspiration for the child diva’s identity (110).

Las palabras diva y divinidad parecen convertirse en un juego de palabras que al final buscan expresar un mismo sentido: ser no sólo el centro de atención, sino crear un mundo en el que ella sea considerada el ser supremo, donde incluso los juguetes de su infancia, son “seres” a su “imagen y semejanza”; la pelota, similar físicamente, que representa el reconocimiento de su corporalidad y, Conchis, su ser interior, el alma que crea a través de la imaginación y la genialidad, pero siempre narcisista. Esto, se ve reforzado por lo expuesto por Herrero Cecilia al afirmar que

¹⁰⁹ El carácter místico de la poesía de Guadalupe Amor también muestra este interés por la divinidad; de su poesía se ha dicho que “con sus décimas atormentadas, donde busca a Dios torturadamente, pidiéndole ayuda unas veces, creyendo que lo inventa otras y desafiándole con cinismo” (Champourcin 22) y que su poesía es un debatirse “entre la vida mundana y la disolución en lo divino” (Villalba 28). Amor no encuentra a Dios, porque ella misma es la imagen de la divinidad que desea; en el interesarse en lo más íntimo de su ser, se descubre como un ser fuera de serie, como una mujer destinada a la eternidad, primero por su belleza y, además por su inteligencia y su obra; ella, es la Diosa de las letras, no sólo la musa.

[s]egún la tradición de la religión judeo-cristiana plasmada en la Biblia, Dios, que es la conciencia absoluta y el ser absoluto, crea el universo para reflejarse en él, y crea especialmente al hombre a su <<su imagen y semejanza >>. Es ser humano es así una especie de <<doble>> de Dios, constituido por un principio espiritual (el alma, la conciencia) y otro material: el cuerpo [...] (Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas 20).

La divinidad que Amor conoce es la expresada en la cita anterior, si ella admira a Dios y quiere acercarse a él, qué mejor forma que buscar el mismo tipo de divinidad. Empero, la búsqueda por su propia divinidad a través de Conchis, resulta irónica, pues la relación entre la muñeca y la niña es de sumisión; Pita se encuentra atada a las necesidades de Conchis, que a la vez son sus propias necesidades ya que trata de ejemplificar el trato que ella desea de los otros.

Sin embargo, esta relación de dependencia se ve fracturada, cuando la muñeca de celuloide es olvidada accidentalmente durante un paseo, ya que el sentimiento de abandono produce en Pita el desarraigo por Conchis y las horas de separación sólo significaron otro tipo de necesidad para ella: la de la supervivencia. Y aunque sus padres lograron recuperarla, ella no vuelve a sentir ningún apego por Conchis:

Radiantes de alegría vinieron a devolvérmela. Yo, que no había cesado de berrear un instante, me callé de golpe, secamente. ¡Y la contemplé mucho tiempo con una expresión sombría, como idiotizada. ¡La había dejado de querer! Fueron tan largas las horas en que la creí perdida para siempre; fue tan rotunda mi pena por su ausencia, que cuando regresó mi ilusión por ella estaba agotada. ¡Había muerto mil veces! Fue como si mi niñez hubiese envejecido de pronto. Estaba yo vacía, y

vacío se quedó su cuerpecillo de celuloide (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 43).

Esa ausencia, el olvido, que es para Amor la muerte, hace que la niña deje de querer a Conchis; como si una parte de sí misma hubiera muerto. Aquella inocencia que se vio saciada al personificarse a sí misma en el minúsculo cuerpo de celuloide, como si lo hubiera habitado, le permitió aprender una lección que le sirvió para toda la vida: no aferrarse a nadie más que a sí misma, como un modo de vida que le permitirá no volver a sufrir por nadie más y reafirma ese amor propio, vanidosa hasta el exceso; es, en sí, la muerte del doble y la integración del *sí mismo* de Amor, que significa parte del proceso de identificación de sí.

Se debe, además, observar que en este suceso tan importante para la niña, Amor contrapone dos espacios, uno simbólico y otro real; ya que pretende darle credibilidad al suceso, a la extrañeza y al alejamiento del ser que parecía haber cubierto sus necesidades; esto, a través de la mención de un referente de la ciudad México: el Bosque de Chapultepec, que como menciona Luz Aurora Pimentel, al “dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio y no a otro” que “no exige una comprensión por parte del lector, sino una identificación, un reconocimiento” ya que “la fuerte orientación referencial del nombre propio como principio único de construcción del espacio diegético, intenta ocultar el carácter ficcional de este texto” (El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa 29-30). Al emplear un nombre propio en el relato, no busca ocultar el carácter ficcional, sino el afirmar que fue un hecho real, en un lugar específico de la ciudad de México¹¹⁰, que puede ubicar al

¹¹⁰ Ahora bien, el sitio que Amor nombra en su narración es el Bosque de Chapultepec, que además de centrarnos en un espacio real, también nos sitúa en un espacio y momento histórico, lo que muestra un

[...] interés por el destino individual en el seno de un devenir histórico común también [que] explica el sentimiento de la existencia de un tiempo individual en la representación del tiempo colectivo compartido en un espacio común y en la creciente importancia del *tiempo psicológico* como componente esencia del *tiempo cultural*. De ahí el cambio cualitativo del subgénero de la biografía que ha permitido introspecciones y consideraciones psicológicas variadas en lo que se

lector y hacer aún más cercano el hecho; pues si sólo se centra en el plano interior, en el espacio doméstico, la historia quedaría como un aspecto aislado de la memoria de una infante.

Esto, también se puede observar en el cierre del segundo apartado, puesto que se centra en el deterioro del juguetero; el cual simboliza el paso del tiempo, el desgaste del espacio que va aunado al crecimiento Pita y a su toma de conciencia sobre la carencia económica y la pérdida de la inocencia infantil:

Afuera los rayos y las centellas desgajaban el cielo. Al darme cuenta de lo que acontecía, corrí ansiosa; los latidos de mi corazón eran tan fuertes que parecía que él iba precediéndome. Al desembocar en la puerta de la habitación tropecé violentamente con las criadas, que no se daban abasto para atajar el agua. En el piso anegado algunos muebles empezaban a flotar. ¡Era un momento de confusión absoluta! Sólo yo vibraba de emoción. No de temor como todos los demás, sino de entusiasmo ante un suceso que quebraba la monotonía de mis días.

¡Por fin, ante el azoro y el espanto de toda la familia, se desplomó estrepitosamente el techo del juguetero! (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 47).

La imagen del agua vuelve a aparecer; ya no es la ilusión de “Pitusa” porque el jardín sea de agua, sino como la interrupción de este elemento natural que destruye el confinamiento de la niña; el agua irrumpe para destruir el espacio que tanto atesora la pequeña, pero para ella significa una renovación, no lo ve como algo negativo; esto, puede comprender por el

denomina la <<psico-historia >>, las <<micro-historias >> que retrazan, al modo de novelas costumbristas, la vida cotidiana del pasado o el esfuerzo por elaborar una <<historia de las mentalidades >> o de la <<sensibilidad>>, donde el sentido de la *duración* y del tiempo es más subjetivo que objetivo (Ainsa, Del topos al logos 139-140).

Al situarse en ese espacio, muestra un vivir el espacio, como la sociedad de ese tiempo habitaba la ciudad; el Bosque de Chapultepec era el destino para los paseos dominicales de las familias acomodadas, ese lugar que guardaba la memoria de los años de esplendor porfiriano.

simbolismo que este elemento posee y que en *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*, se define como

[...] uno de los elementos fundamentales del universo. En las más diversas mitologías, el agua es originalmente el estado inicial de todo lo existente, el equivalente del →**caos** primordial; cfr. el motivo –que se encuentra en la mayor parte de las mitologías- de la ascensión del mundo (la →**tierra**) del fondo del océano primario. [...] El A. es el medio, el agente y el principio de la concepción y la génesis universal (Todorov 9).

Aunque el agua destruye el juguetero, engendra una nueva visión de la vida, aleja, a través del caos, la monotonía que vive la niña y da paso a una nueva forma de habitar la casa. Los cambios aparecidos en este apartado marcan una nueva perspectiva para la narradora; ya no es la ingenua niña que gasta sus días deambulando por las habitaciones para pasar las horas, sino como un tránsito necesario que genera en ella la movilidad necesaria para cambiar su necesidad y su carencia emocional y llevarla fuera del hogar infantil y buscar su propio camino.

Pasado el inesperado incidente en el juguetero, la narradora nos conduce por el “Corredor”, espacio que sirve para conectar otros lugares de la casa; Aínsa se refiere a éstos, como *espacios comunicantes*, pues hay una conexión con los diversos espacios en los que se desarrolla la historia; en el relato de Guadalupe Amor, el corredor comunica con las habitaciones de dos de sus hermanos, el patio interior, el cual da acceso a las escaleras que nos llevan a los túneles, sótanos y al cuarto de los porteros.

Su descripción es una constante del decaimiento del espacio; el tiempo invade cada objeto que lo conforma, pues la destrucción o el desgaste son la característica principal de lo que lo constituye:

Una puerta de picaporte descompuesto, y con varios cristales rotos, remataba por un lado el angosto corredor. Los mosaicos rojos del pavimento, en bastante buen estado, conservaban su brillo, y las flores de las macetas, de esas macetas de porcelana antigua con las iniciales de mi abuela, compensaban la tristeza del largo muro del corredor. Estuvo pintado de blanco, pero como jamás se le volvió a encalar, esa blancura fue absorbiendo poco a poco el polvo y el humo de las chimenas (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 51).

Los clasesemas que Amor emplea en su escritura dan un sentido de desgaste, de avejentado y resistencia ante un tiempo que llena de desolación y trsiteza, no sólo al espacio del corredor, sino al personaje mismo de Pita, existe una conexión del personaje con el espacio vivido y recordado; inclusive, en algún momento de su infancia, ella se acerca a la muerte a través de éste, cuando presencié en el patio vecino, al

[...] mozo de servicio, con un cuchillo en la mano, perseguía a un cerdo ante el asombro morboso de tres sirvientas que, colocadas en puertas estratégicas, impedían que se colara por alguna de ellas. Ya el lomo del animal había sido alcanzado varias veces por el arma, y su sangre despavorida lo jaspeaba. En las baldosas del patio iba dejando círculos rojos, cada vez más frecuentes. Sus chillidos eran diabólicamente humanos.

Yo me quedé como dividida en dos partes: a mi derecha una vitalidad inconsciente superaba su condición de animal doméstico, asemejándose a una fiera; a mi izquierda, con el viento de la tarde, los geranios se desfloraban en los mosaicos del corredor. Y entrecerrando los ojos, iguales de brillantes y encarnados me parecían estos signos tan diferentes de la naturaleza (52).

En ambos extremos, la muerte está presente; pero, la del animal es violenta, con dolor, sangre derramada y cierto dejo de humillación al rebajarlo a un simple trozo de carne; mientras que en su propiedad, la muerte de los geranios y de la tarde, es lenta, como parte de un ciclo natural que perece con el pasar del tiempo. Estas dos visiones sobre su temor más grande afirman la sensación de soledad en ella y avivan el deseo por permanecer, por ser divina. La muerte ahora tiene dos caras; sus temores se acrecentan por percibirlos doblemente peligrosos; dejar de existir sin más o morir trágicamente.

Así, como se nos hace testigos de estas muertes, después nos centra en el fin de la relación filial; pues Amor, de manera arbitraria, como el fluir de la memoria¹¹¹, lleva al lector al cuarto de Jorge, su hermano. Pero, no al cuarto que ocupara durante la infancia, sino del espacio que se le asignó a su regreso de Inglaterra, que lo marcaba ya como un ser adulto; estableciendo un vínculo entre la visión cultural del espacio y quien lo habita, como lo señala Fernando Aínsa:

Al ser resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva y como elemento constitutivo de grupos societarios, el significado del <<lugar>> ciudadano es inseparable de la conciencia del que lo percibe y siente. El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y por lo tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje u horizonte, o las representaciones territoriales (nación, región, comarca, sitio, pago, barrio, plaza, calle o esquina), aunque cuantitativas y racionalizadas a primera vista, reflejan siempre un juicio de valor (Del topos al logos 166).

A juzgar por la madre de Pita, su hijo Jorge debe cambiar de habitación, debido a que, desde la mirada de la aristocracia a la que pertenían los Amor/Román, consideran que el

¹¹¹ Recordemos que “[a]quí el espacio lo es todo, porque el tiempo no anima ya a la memoria. La memoria [...] no registra la duración concreta, la duración en el sentido bergsonian. No se puede revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas sobre la línea de tiempo abstracto privado de todo espesor” (Bachelard 39).

recién llegado hijo de 17 años, es ahora una persona diferente cuyo espacio debe ser modificado; por lo que ajustan la habitación según lo que consideran, las necesidades de un hombre adulto:

Cuando mi hermano volvió de Europa, lo instalaron en ese cuarto que quedaba al fondo de la casa.

Con muebles de aquí y de allá arreglaron la habitación, dando aspecto de cuarto para persona mayor. Un escritorio de caoba, que perteneció a mi padre, completaba el ajuar. El piso bien encerado, y unas sobrias cortinas nuevas, disimulaban un tanto la vieja cama de latón en que durmió desde niño. Sobre el escritorio, mamá colocó con especial afecto un portarretratos de cuero labrado (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 52).

La decoración del cuarto define al sujeto al igual que el sujeto define a la habitación¹¹²; culturalmente, la edad de una persona modifica su manera de habitar en el mundo, pues su cuerpo y su mente han cambiado; por ello, a Jorge se le asigna un espacio de adulto que sea conforme a su nueva condición. La definición de ser de Jorge se da a partir de los otros, desde un *yo universal* que está determinado social y culturalmente; es decir, se define a la persona por lo que los demás perciben de ella; en este caso, un cambio físico que se asume también como un cambio psicológico, lo que puede terminar en un conflicto, pues la forma de ser visto por los otros y de verse a sí mismo, también modifica las relaciones que establece con el resto de la familia; ya no es el niño que juega por los sótanos con sus

¹¹² Esta nueva percepción del sujeto a partir de su edad, también repercute en el espacio que ha de ocupar y habitar; el cuarto del pequeño Jorge no parecía ajeno a la pequeña Pita. Sin embargo, a su regreso ya no se le considera un niño y no sólo su familia o amigos lo perciben, él mismo se asume diferente, pues ya es un hombre y, como tal, los espacios de la casa que antes le correspondían en su calidad de niño ya no era parte de su habitar en el mundo; se delimita así, el espacio que le corresponde al hombre, en oposición a la mujer.

Esta forma de percibirse como un hombre, nos remite a la idea de *performatividad* propuesta por Butler, Jorge actúa el rol que considera debe desarrollar a partir de su género que es concebido desde una normatividad; empero, su manera de ser hombre difiere a lo esperado por la familia; el joven Amor/Román vive su género en un devenir y no de manera estática, se adapta a los cambios de su contexto y a sus deseos.

hermanas, ahora es el joven que prefiere pasar el tiempo con sus amigos europeizados que, irónicamente, gozan de cantar canciones del folclore mexicano; esto, además termina como una crítica a las costumbres de rancio abolengo:

Había la costumbre de que los muchachos de alta sociedad estudiaran fuera de México. Lo mandaban varios años a Europa, y cuando volvían a su patria, generalmente no servían para nada: buenas maneras y un excelente acento británico o francés era lo único que conservaban su educación europea (52).

La burla tal vez se deba al resentimiento que surge del distanciamiento, no físico, sino emocional con su hermano; pues ya no comparten los juegos, los miedos ni los amaneceres. Existe entre ellos una ruptura que se ve sellada con el incidente de la fotografía de Margot la cual Pita rompió en un ataque de ira cuando Jorge la corrió de su recámara.

Esta primera ruptura sirve de antesala para adentrarse al cuarto de su hermana Gabriela, con quien no lleva una relación estrecha: “Casi nunca entré en el cuarto de mi hermana Gabriela. Era de color rosa; en el techo había una pequeña gotera. Y una alfombra descolorida cubría el suelo” (55).

Con tres líneas, Amor no sólo describe la habitación de su hermana, sino también la relación que con ella mantiene; un distanciamiento total, sin comunicación alguna. Lo único relevante de mencionar es el estado del lugar, que mantiene coherencia con el resto de los adjetivos que ayudan a configurar el hogar Amor/Román como un lugar en declive y reafirma aún más, el sentimiento de lejanía, soledad e incomprensión por parte de su familia.

Después del breve vistazo a la habitación de Gabriela, la narradora nos dirige al “Patio interior”, el cual nos conectará con un espacio casi olvidado, que muestra la base de la pirámide jerárquica social que organizaba la casona de la calle Abraham González.

Este patio, como el resto de la casa, se presenta al lector a través del deterioro y el abandono, en una imagen en la que la oscuridad y las sombras dominan:

Sólo las sombras pasaron por el húmedo y sofocante patio interior.

Desde mi estrepitoso nacimiento hasta que cumplí siete, ocho, nueve años, todos angustiosos, tan sólo las sombras fueron dejando allí su patina inexorable. [...] me quedaba mirando en vano ese paraje y monóticamente cerrado (55).

Todo lo que atravesaba ese espacio adquiriría características lúgubres, como si se tratara de ensoñaciones; la imagen misma de la madre, pierde su carácter concreto y se percibe como una sombra: “Solamente un instante, el que tardó mi madre en atravesar un misterioso túnel que comunica el patio con el jardín, bastó para transformarla en una gran sombra que se detuvo de repente” (56). El espacio contamina o influye a los personajes; o al menos, la forma como serán recordados por la narradora y, sobre todo el reminiscencia de la relación que tenía con cada uno; con la figura materna, ésta se torna aún más tensa, pues que la madre sea percibida, aunque momentáneamente como una sombra, esto simboliza que a los ojos de la pequeña, la madre no es un ser realmente presente en su vida, sino como una ensoñación que deambula por la casona pero nunca se concretiza ni corporiza como la madre que debe ser, sino que vive preocupándose y ocupándose por mantener su posición social.

En cuanto al espacio, durante la narración y descripción, el patio interior permanece inmóvil en la memoria de la niña, no hay cambios en el topos como en las habitaciones antes presentadas; su característica principal es estar cubierto de sombras; ese simple topos de tránsito conecta con otro espacio que, si bien no le era prohibido, sí le resultaba lejano, no en el sentido físico, sino en el plano de su realidad como integrante de una familia de alta sociedad, que si bien vio mermada su riqueza, nunca concibió bajar su estatus social.

El patio interior representa esa división entre los pobres y los ricos según la visión aristocrática; ya que a través de él, “las criadas” entraban a la casa, mientras la niña Pita les gritaba para platicar con ellas, pero de quienes no recibía respuesta; era ignorada y además las sombras surgían en él y adquirían real forma cuando se introducían a la casa; como si su calidad de niña de la casa les asingara un lugar en esa realidad íntima. Las diferencias sociales se hacen más crudas cuando la niña recuerda que era reprendida por su madre, quien le decía: “Pitusa, no hables con los criados que no son tus iguales” (96). A pesar de la desgracia económica de la familia, su estatus como clase aristócrata, educada para mandar, conservaba sus valores; asignando, estratégicamente, a cada cual en su lugar, dependiendo de su codición; la cocina y el patio interior son los espacios a los que pertenece la servidumbre, mientras que el resto de la casa se divide según la condición generica y de edad de cada uno, como veremos durante el análisis.

La estratificación social mencionada líneas antes, permanecía entre las paredes de la casona Amor/Román, se concretaba con el humilde cuarto que habitaban los porteros, quienes vivían como seres marginados; alejados, incluso, del resto del servicio y que se ubicaban al final de patio interior.

Esta asignación de los espacios sirvió para delimitar las relaciones que establecería Amor más adelante; esto es, moldear el comportamiento a seguir en relación con el resto de las personas, pues “la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental” (Bachelard 45). De tal manera que, para ella significó la forma en cómo organizar al mundo dependiendo de su estatus social y económico; mirando como inferiores a la gente trabajadora, a veces mirándolas con desdén o

con cierta lástima, como parece hacerlo al momento de abordar la habitación al final del patio interior¹¹³.

Por la descripción realizada, se percibe a los porteros como parte de las sombras que llenaban el patio, en una existencia que era casi un espejismo:

Era el cuarto más húmedo y oscuro, con excepción de los sótanos. Por una estrecha puerta entraba el aire paralizado del patio de cemento. Olía a humedad y a rancios humores. La cama oxidada y unos cuantos cacharros miserables eran todo el mobiliario. Clavada en la pared, una estampa mugrienta del Señor de Chalma.

Esa bodega de tristeza era la habitación de los porteros.

Ellos no formaban parte de la casa, nunca subían, ni siquiera a la cocina, y solamente se ocupaban en barrer el jardín y abrir el zaguán de los sirvientes (Amor, *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* 57).

Los porteros se nos presentan como el último peldaño de la pirámide social; no sirven a la casa, sino al resto de los sirvientes. Su condición de parias ante los ojos de la familia y la narradora marcan un límite espacial y social; el patio delimita, cual frontera, cómo se organiza no sólo la casona de Abraham González, sino la sociedad misma que excluye o margina a quienes no cumplen con las expectativas económicas y culturales establecidas:

¹¹³ Esta postura sobre las claras diferencias que Amor hacía sobre las personas se ve claramente ejemplificado con la forma de producir su programa de televisión *La señora de la tinta*, en el que se construía a sí misma como un ser superior:

From Amor's perspective, upper-class consumption of her program would have facilitated the production of Amor herself as diva supreme –a member of what I call the aesthetic class. In more detail, I note that for writers who found only precarious footing in a desired socioeconomic rank, self-promotion as an intellectual sometimes suggested membership in a parallel class category: a supreme class of artistic souls that coalesces not around actual material resources but around good taste (Hind 99).

La frontera contribuye a definir esa noción de <<modo de vivir>> que conlleva la idea dominante de peculiaridad en un medio dado, lo que reivindica como identidad. La necesidad, por no decir lo inevitable de las fronteras, se evidencia en esta legitimación y protección de lo diferente que enmarca en sus límites.

Esta función es generalmente defensiva, de preservación de tradiciones y valores propios, de autoafirmación frente a los demás (Aínsa, Del topos al logos 219).

Como una costumbre social que se desprende la educación familiar, la autora-narradora muestra de manera implícita el por qué de su actitud racista y clasista; ya que, como primer micro sociedad, el hogar infantil sembró en ella valores en los que el estatus social determina las relaciones personales; considerando a los porteros ajenos a su realidad y pensando en ellos como “desmedrados fantasmas” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 57), lejanos de su realidad que, como la mariposa negra, no concibe su existencia junto a ella.

Pasando con un breve vistazo al lugar más remoto de la casona y mostrar la separación que la condición económica genera en la sociedad; la niña Pita nos conduce hacia dos escaleras en una comparación irónica; pues se enfoca en la escalera del patio interior y la escalera dentro de la casa. La primera escalera ha quedado grabada en su memoria, gracias al recuerdo de un guajolote que había sido sacrificado en un intento más de su madre por guardar las apariencias al ofrecer una comida; pero este suceso generó en la niña la curiosidad y el temor ante la muerte al encontrarse con la terrorífica imagen del guajolote colgando mientras se desangraba:

Al fin me decidí. Ya no podía esperar más y me lancé con un valor que tan sólo era la trémula corteza de mi miedo.

[...]

¡Allí estaba, colgado de la escalera, como de un cadalso! En sus alas abiertas hasta más allá de la vida, había como un remate blanco de tira bordada. La cabeza, congestionada y sangrienta, pendía como un badajo macabro.

[...]

A pesar de mi espanto, me quedé mirando al animal de ojos desorbitantes ensombrecidos (58).

De esta manera, los espacios exteriores que aún pertenecen a la casa son recordados a partir de sucesos relacionados con la muerte: el atardecer, la muerte del cerdo que observó en la casa vecina y la muerte del guajolote, mientras que el jardín representa la miseria de la familia. Para la niña Pita, los alrededores de la casa paterna son amenazantes, pues se nos presentan desde la visión de la tragedia y el fin de la vida; como si el topos mismo intentara generar en ella el miedo de salir de la casa, en un intento por mantenerla cautiva.

Por otro lado, la escalera¹¹⁴ representa un espacio de tránsito que conecta su realidad como niña de la casa con la realidad árida y descuidada de la servidumbre; como si de puente que une dos mundos distintos se trara. Si la niña Amor/Román vive ya en un espacio tortuoso y ruinoso, el descenso a lo más pobre y marginado de la casa significa la muerte y el infierno mismo; simboliza la carencia total. Por ello, en comparación con éstas, las escaleras que conectan con el interior de la casa se nos presentan de una manera más amable:

Cuando en el *hall* sonaba el *gong* anunciando que la comida estaba servida, yo corría hacia la escalera y, montándome en el pulido barandal de cedro, me deslizaba vertiginosa. Yo misma me veía como una centella en la descascarada

¹¹⁴ Aunque este relato no es de corte fantástico; algunas descripciones de la casa adquieren tintes increíbles y similares a este subgénero, tal es el caso de la función de las escaleras, que como indica Zoe Jiménez Corretjer en *EL fantástico femenino en España y América: Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi* (2001): “En la literatura fantástica, las escaleras pueden ser el punto que conecta la realidad con el submundo. Bajar, descender, tiene un significado negativo. Se asocia con el descenso a los infiernos” (122).

luminosidad del espejo veneciano, al cruzar velozmente el descanso de la escalera (58-59)¹¹⁵.

A diferencia de las escaleras del patio, éstas no representan ningún peligro o temor para Amor, al contrario, se convierten en un juego que aviva su imaginación al sentirse como una centella; aunque, nunca si olvidar el contrastante deterioro, mientras ella brilla, la casa continúa cayendo en ruinas. Su relación con estos dos lugares expresa la forma de concebir el espacio como un topos habitado o vivido que adquiere ciertas características según las funciones del habitar. Las escaleras de la servidumbre son descritas como viejas y desagradables:

La escalera de servicio era realmente deplorable. El fierro carcomido se había roto en varios peldaños.

Por allí subían y bajaban las criadas, limpiándose el lodo de los zapatos en el filo de los escalones; siempre estaba sucia de cáscaras de huevo y residuos de comida (58).

Esta escalera simboliza a quienes la usan, que para la pequeña son personas sucias y descuidadas; mientras que la escalera de uso familiar está en buenas condiciones, con un barandal de cedro que dirige hacia el *hall* y ésta, no significa un descenso al infierno, sino una conexión a cierto lujo y comodidad:

Mi fuga ecuestre no terminaba sino hasta llegar al remate de la escalera más importante de la casa: la que comunicaba al *hall* con la planta alta. Una alfombra inglesa de colores vivos y caprichosas figuras cubría los peldaños donde brillaba el bronce retorcido de las varillas (59).

¹¹⁵ Las cursivas son de la autora y marcan los extranjerismos dentro de la narración.

En un mismo espacio converge lo bello y lo feo, el lujo y la miseria; como un ying-yang topográfico la casona contiene polos que aparentemente nunca se mezclan; pero que en el relato conviven armónicamente, gracias a la asignación de roles y la delimitación de fronteras dentro del mismo espacio; irónicamente, las escaleras del patio interior representan el descenso, mientras que las escaleras hacia el *hall* simbolizan el ascenso a la vida que, sin importar las carencias que provocó la pérdida de la fortuna, gozaba de cierta comodidad.

Otro aspecto relevante sobre el espacio que se nos cuenta mientras habla de la conexión entre la escalera y el *hall*, es la imagen del padre que resulta ser una visión o un fantasma que nunca llega a explicarse dentro de lo narrado:

Un día fui a asomarme a uno de los balcones de la calle; tenía que atravesar el *hall* de arriba, donde terminaba la escalera, y me detuve al ver a mi padre. Lo vi dos veces al mismo tiempo, pues en aquel instante se reflejaban en el espejo veneciano su aristocrático perfil aguileño, sus blancas patillas a la usanza del siglo XIX, su cuerpo endeble lleno de espíritu y de fatigas, su traje oscuro, y esa elegancia que no habían podido abatir los años, ni los sinsabores, ni las privaciones. Un halo de pureza parecía rodearlo, y sus pasos eran tan mesurados que se diría que no tocaban el suelo (59-60).

La figura elengante y casi espectral que se detiene a describir con más detenimiento que al resto de la familia, resulta solamente una visión; como un desdoblamiento¹¹⁶ de ese ser

¹¹⁶ Magaly Velasco Vargas, en su libro *El cuento: la casa de lo fantástico* (2007), aborda la cuestión del desdoblamiento y refiere que “la dualidad del ser *Doppelgänger* es la sombra que acompaña a cada individuo y se manifiesta como el fantasma desprendido del propio ser; es el alter ego, la presencia de una de persona que tiene el mismo nombre o es idéntica a otra más” (61); esta imagen muestra lo que más admira la niña Pita de su padre, como un recordatorio de su ser de lo que ella quiere alcanzar.

Para Herrero Cecilia, el desdoblamiento significa “[l]a crisis de la identidad y de la conciencia individual del Romanticismo [que] viene a poner de relieve el dinamismo infinito del Deseo que choca contra los límites que imponen al ser humano la realidad aparente del mundo” (22). Aunque no se trate del desdoblamiento de la pequeña en quien se centra la historia, sí se relaciona con ella debido a que, la imagen que vio de su padre se enfoca en todas las características que ella ama y admira, la elegancia y, sobre todo, el “halo de pureza” que se refiere a la espiritualidad tan grande de su padre.

que para la niña simboliza el amor incondicional a la vez que representa la divinidad, al ser un hombre entregado a las cuestiones teológicas y la creación literaria.

Así, esta visión dada a partir del reflejo en la luna del espejo veneciano, representa no sólo lo que más admira la niña de la imagen paternal, sino que también simboliza lo que ella ha heredado: ese espíritu fuerte que no se doblega ante las desgracias, la clase aristócrata que no se desvance con la falta de dinero y, sobre todo esa búsqueda de lo divino; claro que, en Amor, esa búsqueda por la divinidad se traduce como una forma de trascender en el tiempo y ser alguien ante los demás; sobrepasar el olvido y permanecer en la memoria colectiva.

Ante la imagen vacía que luego le devolvera el espejo veneciano que momentos antes le había mostrado a su padre, surge en ella la inquietud de no saber qué fue realmente lo que se le mostró deambulando por el *hall*¹¹⁷, el vacío del reflejo se le presenta como algo amenazante por ser desconocido; siguiendo con el fluir de la memoria, este hecho nos remite a uno de los espacios que mencionó con anterioridad, pero en el que ahora se detiene a describir de manera un poco más detallada, el túnel¹¹⁸:

Era largamente desolador en el angosto túnel que unía el jardín con el patio de cemento. Sus húmedas baldosas parecían lápidas de un cementerio anónimo; las paredes y el techo negro daban la impresión de abalanzarse sobre quienes pasaban por allí. A la mitad del túnel se veía la melancolía parduzca del patio oprimido,

¹¹⁷ Al ver a su padre dos veces al mismo tiempo, tal vez signifique la pérdida de fuerza de padre ante sus ojos, por lo que al ver dos imágenes de la figura paterna tenga que ver con lo que Herrero Cecilia denomina “Yo absulto” que es el “yo deseado por el yo relativo que se encuentra escindido y debe afirmarse enfrentándose a la sensación de vacío y a la nada” (22); en el suceso relatado por Amor, se podría afirmar que el *yo relativo* es la pequeña enfrentándose al vacío y la nada que la soledad le ha ocasionado, está en busca de lo que más admira, a la vez que es lo que su padre va perdiendo a los ojos de los demás, sobre todo, bajo la mirada recriminadora de su madre.

¹¹⁸ Los recuerdos de la niña Pita comienzan a fundirse con diversos sucesos, debido a que “gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados” (Bachelard 38). Esta complicación, en el relato de Pita, se debe a la combinación de sus recuerdos con los familiares e incluso, con la memoria histórica.

algunos devastados testigos del jardín y unas hojas del acanto. Y la mitad de una oscura puerta: la puerta de los sótanos (60).

Este túnel¹¹⁹ es el que a través de un recuerdo, convierte a su madre en sombras, como una mujer ajena al espacio familiar que provee el interior de la casona; lo que hace consistente su descripción al compararlo con un cementerio, lleno de tristezas y sombras que conduce al patio de cemento que ahora denomina como oprimido; como si el espacio mismo fuera un actor en la narración que ha sido sujeto a una condición indeseada, siendo dominado en pos de una división socio-cultural; ya que como lo menciona Aínsa, al “[t]omar posesión del espacio circundante ha sido, pues, el primer signo de civilización” (Del topos al logos 24). Esto es, que la manera cómo organiza el espacio la familia, carga de significación y valor a cada espacio habitado.

El recurso de comparar el espacio de los sótanos¹²⁰ con la invasión de la noche, tiene la intención, no sólo de hacer una descripción física; sino también de realizar una metáfora sobre el olvido y el abandono que poco a poco devora la casona. Pues, lo que la niña ve, la mujer que lo recuerda, no sólo a través de su memoria infantil sino también mediante la memoria familiar, que incluye los cambios por los que ha pasado la casa, pues el espacio que nos describe, no siempre fue un sótano:

Era una amplia habitación que quedaba precisamente debajo del comedor.

Muchos años atrás, papá estuvo casado con doña Carmen de la Cueva. Ella murió

¹¹⁹ Además, este espacio es la unión del patio interior y el jardín, conectados por la tristeza de la desolación, el abandono y la desvatación, que por otra parte, también conduce a la entrada de los sótanos, que continúan con esta visión de desgaste, carencia y el descuido. pero, que irónicamente, también guarda recuerdos familiares e incluso históricos: “Entrar allí era una expedición a las tinieblas. Ninguno de los sótanos tenía luz eléctrica y jamás la del sol, por fuerte que fuese, lograba traspasar la densa y monótona negrura de esas habitaciones perpetuamente anochechecidas” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 60).

¹²⁰ Fenomenológicamente, a “[e]l sótano se [le] considerará sin duda útil. Se le racionalizará enumerando sus ventajas, pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo” (Bachelard 48). En la casa de los Amor/Roman, el sótano posee este doble valor, posee una utilidad a la vez que encierra la oscuridad en la que el olvido sume a los viejos espacios que contienen las memorias de otras épocas.

dejándole un hijo que era solamente cuatro o cinco años menor que mi madre. Entonces, no existía sino la parte delantera de la casa, y esa estancia tan lóbrega era la cocina. Ahora estaba del todo abandonada, y los azulejos de talavera que la guarnecieron brillaban solamente de tiempo en tiempo en las conversaciones familiares. Entonces se recordaba con orgullo que esa cocina había sido impecable y lujosa (61).

El espacio, como los personajes, no es estático, sufre cambios y transformaciones que pueden incluso devastarlo y, siempre a merced de quien lo construye, reconstruye y habita¹²¹. Existe, así, también una relación estrecha entre el espacio y el tiempo, que Aínsa explica al decir que “el espacio es <<un campo de fuerza>> y una <<prolongación de un campo temporal>> donde se expresa la actividad del ser humano” (Aínsa, *Del topos al logos* 32). El espacio que se nos cuenta, tiene una historia, no sólo familiar, sino también en el plano social.

Después de ser un espacio relevante para la casa, que concentró la función del cuidado y alimentación de la familia, la cocina termina rebajada a la función de almacén subterráneo, relegado a la oscuridad. Por otro lado, este espacio también sirve a la narradora para ubicarnos en el tiempo histórico y darle una temporalidad al espacio:

¹²¹ Al habitar un espacio, la persona genera recuerdos de ese lugar; como Bachelard lo refiere, la casa de la infancia alberga nuestros recuerdos y que, aunque “creemos a veces que nos conocemos en el tiempo, cuando realidad sólo se conocen una serie de fijaciones en espacios de la estabilidad del ser, de un ser que no quiere transcurrir, que en el mismo pasado va en busca del tiempo perdido, que quiere ‘suspender’ el vuelo del tiempo. En sus mil alvéolos, el espacio conserva el tiempo. El espacio sirve para eso” (Bachelard 38). Así es en la casa de los Amor/Román, Pita se reconoce a través de ese espacio, de las mil cavidades que albergan sus recuerdos infantiles, aunque, Guadalupe Amor no lo hace con la intención de regresar al tiempo perdido, sino de moverse en él para reconocerse a sí misma; no es porque todo tiempo pasado sea mejor, sino que es un autoreconocerse. Sin embargo, la visión que Amor tiene de la casa, no es igual a la Bachelard; para el filósofo, la casa es un espacio ideal por semejarse al calor maternal. La postura de Bachelard encierra una perspectiva patriarcal, la cual relaciona al espacio físico con la función de la madre; la casa, es ese “paraíso material, [en] el [que el] ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales” (Bachelard 36). Y, la imagen nutricia por excelencia, para la racionalidad patriarcal, es la madre.

Mamá contaba que durante la Decena Trágica¹²², diez días en que el cielo de México entristeció con la pólvora y la ira de los embravecidos bandos que se disputaban el país, ella, con sus cuatro hijas mayores, se refugió en esa cocina para guardarse del azote de las granadas y el ruido de los cañones (61).

Esta escena en la historia, no sólo nos ubica temporalmente, sino geográficamente, tal como lo señala Aínsa al retomar las palabras de Élisée Reclus, a quien cita al referir que: “la geografía es la historia del espacio, tal como la historia es la geografía del tiempo” (Del topos al logos 36). El espacio en el que la niña juega, teme y deambula, tiene una historia propia de la cual se trata de hacer testigo al lector, no sólo para darle más credibilidad, refiriéndose a hechos comprobables como esos diez días de guerra que inició el nueve de febrero de mil novecientos trece; que además, “superponen no sólo las representaciones de lo visible, sino de la memoria individual y colectiva, referentes no connotativos no siempre vividos, sino también aprendidos o simplemente leídos” (32). Además, para indicar como esta memoria colectiva aprendida influye en quienes habitan ese espacio: “Nosotros soñábamos con los días aquellos, que no conocieron ni nuestra conciencia ni nuestros cuerpos, e imaginábamos vivirlos escondiéndonos debajo del brasero y planeando dividirnos en dos bandos” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 61).

Al igual que en el suceso histórico, los niños plantean una guerra y una división del pueblo en busca del poder; mostrando la asimiliación de lo que se les ha enseñado, convirtiéndolo en un juego que por ratos, dotaba con un poco de vida a los sótanos. Aunque, para la niña siempre existió un espacio vetado junto al cuarto de los vinos que se encontraba

¹²² La memoria de la familia está enlazada con la memoria histórica, los espacios son un cúmulo de vivencias de varias personas, “las formas de vida del pasado coexisten siempre con las del presente, separadas y aisladas como acumuladas cortezas geológicas, superpuestas pero sin excluirse. Ello da a toda reflexión sobre el tema de la percepción del tiempo, tanto el individual como el colectivo, una inevitable connotación espacial, por no decir geográfica” (Aínsa, Del topos al logos 141).

justo debajo de la biblioteca¹²³ de su padre y que siempre permaneció cerrado para sus juegos. La ignorancia sobre lo que contenía esta habitación, permitía a Pita imaginar que en ella se encontraban

[...] alas y alas volantes de mariposas negras; los negros hábitos de las monjas del Sagrado Corazón; la sonrisa profunda y oscura de ciertas religiosas que fueron mis maestras; la imagen, que sólo conocía por enciclopedia, de los murciélagos que anidaban en las galerías de nuestras haciendas, y la tristeza opaca de no haberlas conocido jamás; el rostro oscurísimo de Ignacia, sus ojos sin aureolas, y las historias siniestras que me contaba con gozosa maldad (62).

El pensar que todas esas cosas se encontraban encerradas parece darle un sentimiento de tranquilidad; esa habitación clausurada era la cárcel ideal para todo lo que en ella infundía temor y desagrado. Entre la oscuridad y el olvido, dejaba morir lentamente cada recuerdo o pensamiento relacionado con la muerte, la humillación; junto con muebles desechados por la familia; a la vez que se atrevía a cruzar a través de la espesura de las sombras y la noche artificial:

Mi corazón se aceleraba la angustia en mis pensamientos. No tenía fin no tendría fin ese desierto de negrura. No obstante, un oasis putrefacto quebraba la monotonía de tanto desamparo. [...]

Aquel pequeño estanque nunca tuvo utilidad alguna; en sus aguas muertas no se reflejaban ni las sombras; más bien parecía que su líquido parduzco fuese una sombra aprisionada (63).

¹²³ Los espacios que corresponden al padre simbolizan el espacio que el hombre ocupa dentro de la casa; la división de las habitaciones, la asignación casi inconsciente de cada rincón, plantea que la casa se rige por un orden jerárquico, no sólo de clases, sino de género. Las mujeres estaban destinadas a las habitaciones relacionadas con las labores del hogar: la cocina, el costurero, la habitación de juegos, el jardín, etc. Todos, lugares que tienen que ver con el cuidado del otro; mientras que para los hombres, los lugares de esparcimiento o de cultura le son asignados, como la biblioteca.

El agua es nuevamente el elemento irruptor; la imagen del estanque rompe con la negrura interminable de los sótanos y anuncia la cercanía a la salida. Aunque fuera un elemento que no encajaba en su totalidad con el ambiente, la descripción que de éste se hace, vuelve congruente al conjunto, pues afirma que “parecía que su líquido parduzco fuese una gran sombra aprisionada” (63); todo, dentro de ese espacio o submundo que representaban los sótanos, se convertía en una sombra, en algo sin valor para los habitantes de la casa y desterrados al olvido.

Líneas más adelante, el estanque adquiere un sentido trágico, cuando

[e]l gato que paseaba por la cocina y por los cuartos de las criadas; el gato que recorría el jardín, y hasta llegó a emanciparse por las azoteas; el vulgar gato negro, que parecía pertenecer, más que a la casa, a los desperdicios, a la basura de la casa... esa mañana apareció flotando en el agua. Mientras sus ojos perdidos se confundían con la eternidad, por el hocio abierto y deforme continuaba entrando la muerte (64).

Nuevamente, la muerte se hace presente para arraigarse en la memoria; el gato es la extensión de esos miedos; ser negro lo condenó a la misera y la inmundicia, inclusive a la trágica muerte en la oscuridad y de manera tan callada y lenta. Casi es una imagen poética de la muerte: el gato yace con los ojos sin vida que se escapa lentamente por la boca, sin ruido, sin pena. No fue una muerte natural como el atardecer, ni violenta como el cerdo o sangrienta como la del guajolote; sino una muerte vacía:

Recordé el guajolote de la escalera. ¡Aquello era aún más aterrador! Las alas... las alas llevan la muerte hasta tan lejos. Y dejé de pensar en el gato, recordndo al guajolote y sus alas. Y... ¡Dios mío! A la mariposa negra que prendida en un ángulo de la cocina, estaba próxima a volar con sus alas sombrías, tan sombrías

como los sótanos y como el negro estanque contaminado, para siempre, con la muerte del gato (64).

La muerte del gato es sólo un pretexto para recordar la muerte del guajolote y asociarla con el vuelo de la mariposa negra que tanto teme; en cada espacio que la niña entra hay una relación con la muerte o el olvido, que para ella simbolizan lo mismo. Toda la casa, desde el interior al exterior, amenaza con enterrarla entre esas paredes. Las isotopías descriptivas del sótano de sombra o negrura, le sirven a la narradora para contagiar al lector del pesimismo y temor que ella experimentaba al recorrer cada una de las habitaciones de la casa a la vez que busca dar verosimilitud al espacio que se nos presenta.

A diferencia de los sótanos en los que nada puede verse debido a la oscuridad que la alberga, la “Galería de abajo” permite asomarse al jardín desde los ventanales; su vista es siempre desagradable a los ojos de la niña; sobre todo después de escuchar los relatos de nana Pepa, quien describe jardines milagrosos con flores enormes y hermosas que sólo despiertan en Pita el deseo de tener un espacio que no sea el árido espacio que posee la familia:

Pero cuando Pepa terminaba su relato, cuando los viejecillos dejaban de sufrir, empezaba mi desencanto al mirar nuestro jardín.

Entonces mis ojos se refugiaban en los trasteros que cubrían todo el muro de la galería. Vitrinas herméticas que rara vez se abrían, pero que guardaban una profusión de valiosas porcelanas y cristales. Si en el jardín abierto no encontraba dalias ni mirasoles, en los estantes cerrados hallaba los platos floridos de cualquiera de nuestras siete vajillas (68).

Con este apartado, la narradora focaliza la narración en sus ojos, nuevamente nos deja claro que lo que se cuenta sigue siendo desde su perspectiva, tal y como ella vivió lo contado. Además, juega con los espacios, al dividirlos en abiertos y cerrados: el jardín es el

espacio abierto que, en vez de poseer color y vida gracias a las flores, es seco y se encuentra abandonado; mientras que, el espacio cerrado, que son las alacenas que albergan las vajillas, como un tesoro familiar, están llenas de vivos colores. De manera irónica, Amor denuncia las prioridades de la familia: guardar objetos de valor económico que sustenten una posición social ante los demás y a diario vivir con penurias como el estado del jardín, que simboliza la relación misma de los habitantes de la casa¹²⁴. Por ello, de la comparación de la vajilla, surge el recuerdo de la actitud de la madre con la pequeña devoradora de atención:

 Mi madre, mientras ordenaba a las criadas que tuvieran mucho cuidado al lavar la vajilla, me contestaba incómoda y exhausta [...].

 Mi madre no se impacientaba tanto conmigo como cuando, en la misma mesa, decoraba con carmín vegetal aquellas manzanas de pasta de almendra (68).

La imagen materna, a pesar de ser cambiante en su forma de relacionarse con la niña, siempre guarda un dejo de molestia e impaciencia, al menos, en el sentir de la infante. Las relaciones, entonces, son también movibles, como el personaje principal mismo; que cambia su forma de percibir la casa a partir de las experiencias vividas dentro y fuera del espacio familiar. Esta forma de construir el espacio, desde una perspectiva única y sobre todo personal, da un valor al espacio junto a las personas que en él habitan. Ya que “[c]uando la construcción del espacio se da a partir de las limitaciones espacio-temporales, perceptuales y cognitivas de un personaje, estas limitantes informarán, e incluso distorsionarán, el espacio de

¹²⁴ Pimentel aborda la descripción del espacio *bi-isotópico*, en el que “al confrontar dos campos semánticos incompatibles, declarándolos idénticos se transforma radicalmente la fisonomía del campo propuesto como nivel de realidad, como contexto primario del enunciado descriptivo” (El espacio en la ficción 90). La comparación del jardín con las alacenas no busca crear una similitud, sino una carencia que transmite una significación cargada de valor: lo material sobre lo considerado espiritual. En la casa Amor/Román importan más el parecer que el ser. Por eso, para la niña, las vajillas no eran realmente parte de la casa: “Me gustaban mucho las vajillas enclaustradas, pero tenía la impresión de que no pertenecían a mi casa” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 68).

la ficción” (Pimentel, *El espacio en la ficción* 61); esto es, Guadalupe dará al espacio una forma que depende de la memoria, más que de la realidad, por ello, la percepción de los espacios es cambiante, ya que como se mencionó con anterioridad, conforme la niña crezca y acumule vivencias y experiencias, la manera de ver su alrededor, incluyendo al resto de su familia, se irá modificando¹²⁵.

Tal como sucede con la nana Pepa, con quien parece establecer una relación de amor y odio: “¡Y cuánto me apenaba también que nana Pepa, al acompañarme a las fiestas, sustrajese de la mesa llena de papeles, de globos y de serpentinas, todo lo que podía, echándolo disimuladamente en su gran bolsa de mano” (*Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* 69). Las fiestas fuera de casa, eran para Pita una humillación más, pues su ropa, el regalo que podía ofrecer y la compañía de la nana le pesaban sobremanera. Su nana, quién la amaba y consentía a escondidas no se salvaba de su cruel crítica y aversión por no pertenecer a su clase social y sobre todo, a sus valores; ella misma descalifica la actitud de la sirvienta al “hurtar” y refiere que a ella “le aterraba la sola idea de tomar algo que no fuese mío; pensaba en el infierno con sus llamas iguales, como campos de maíz, vendría a perseguirme. Eran tantos mis escrúpulos que muchas noches, al ir a dormirme, sentía necesidad de hacer penitencia” (70).

La comparación entre las llamas y los campos de maíz denotan el desprecio hacia todo lo que ella considera inferior a su calidad de niña de familia aristócrata y que se relaciona con el campo; pero también, retoma la cuestión de la religiosidad que le ha sido inculcada por tener el castigo por las malas acciones; lo que la lleva a pensar en cosas más profundas en relación con cuestiones existenciales que ninguna otra niña de su edad podría cabilar: “¡Mi

¹²⁵ Esta movilidad en el espacio y en el tiempo, se relaciona estrechamente con la conciencia nómada que “consiste en no dotar de ningún tipo de identidad como permanente. El nómada sólo está de paso: él/ella establece esas conexiones necesariamente situadas que lo/la ayudan a sobrevivir, pero nunca acepta plenamente los límites de una identidad nacional (Braidotti, *Sujetos nómades* 74). Amor se sabe móvil y cambiante, no se aferra a ningún espacio ni a una identidad ya acabada o dada por construida.

corazón tan viejo, metido en ese cuerpecillo que crecía más lentamente que los cuerpos de otras niñas” (70). Su pensamiento y sentir no coinciden ni con su edad ni con el cuerpo infante que posee; contradictoriamente al resto de las niñas, con quienes siempre se comparará, desarrolla un intelecto reflexivo, mientras mantiene un cuerpo de niña.

Este sentimiento de desagrado ante las amistades de su infancia, da paso a introducir a dos personajes que significaron para Pita (René y Olga Salcedo), el infierno mismo; su amistad, más que un consuelo para su situación, acentuaba las diferencias económicas y reiteraba las carencias materiales de su casa: “¡Cuántas veces fu a casa de las Salcedo! Más molesto que usar zapatos apretados, más vergonzoso que hacerme pipí en la cama, más triste que carecer cinco centavos para comprar un caramelo, era para mí ir a casa de René y Olga” (79). Nada era más desagradable y tortuoso para ella, que ir de visita a un lugar lujoso y sentirse bajo la supervisión de la niñera inglesa que estaba a cargo de sus “despóticas amigas”:

La institutriz, enfundada en su amplio uniforme de lino blanco, me daba miedo; no el miedo primitivo que podían causarme la quebradiza y mariposa o el temible robachicos [...]. No, la institutriz me atemorizaba por representar opulentamente a la autoridad; significaba todo aquello de lo que yo carecía. Cuando reprendía a René o a Olga, a mí no me extrañaba: vivía bajo los mismos altos techos que ellas; pero si a Martha o a mí nos hacía la menor observación con su brusco acento británico, yo sentía que iba a desmayarme (71).

Para la pequeña niña, existen dos tipos de miedo: los que considera primitivos y que tienen que ver la muerte y la desaparición; los otros miedos, más terrenales, eran producidos por todo aquello que pudiera limitarla, negarle quién y cómo ser, siempre alerta para castigar y reprender cada acto considerado erróneo o indebido. El desagrado no se resumía en las

niñas, sino en las figuras maternas de éstas; calificaba a Lucía Salcedo como una mujer superficial, dando a entender que era una nueva rica sin clase y con cultura “prestada”, como nueva rica.

Mientras que doña Andrea Álamo, a pesar de ser amable y bondadosa con todo el mundo, quién a diferencia de la Salcedo “sí ha asumido Europa” y aunque “las perlas¹²⁶ con que se adorna no son legítimas, sí lo es su mirada verde, que se extiende como una pradera de esperanzas para todo aquel que la necesita” (72); mientras que Lucía Salcedo, “cuando por la noche llega de un baile y se quita las gruesas perlas de su cuello, quedará frente a su enorme espejo, sin joyas, sin afeites, ávidamente vacía (72).

Regresando al hogar Amor/Román, ahora nos dirigimos a “La galería de arriba”, donde se nos describe

[L]a alta ventana [que] me permitía ver una espaciosa parte del jardín. Evidentemente no era grato comprobar la ausencia de verdores, la insipidez de la tierra y el vacío de bellezas que el jardín emanaba. Pero, podía privarme del triste panorama si, en vez de mirar hacia abajo, elevaba la vista extasiándome en la florida magia de la enredadera o en el arrobador cielo, siempre lleno de sorpresas, con su incontenible azul revoluciona el habitual azul de los cielos; con sus nubes amotinadas que se confunden en las cúpulas de los volcanes, con ese aire límpido, a veces enturbiado por intrépidas tolveneras (75).

La vista de la ventana alta permite mirar al horizonte, alejarse de la realidad que le ofrece la casona; es una forma de ver el exterior que espera por la niña Pita. Michel Collot, citado por Aínsa, refiere que

¹²⁶ La moda de portar collares de perlas para ser considerada de cierta posición, delata el mundo de apariencias en que los ricos se desenvolvían; el poseer joyas no alimentaba el ser, sino la actitud con el prójimo y, a los ojos de Pita, por cómo se comportaban con ella.

[e]l horizonte está vinculado sobre todo a la dimensión del porvenir de proyecto y el deseo; el ser humano es un <<ser de lejanías>> y tiene necesidad de una lejanía que, como el horizonte, quede al mismo tiempo a la vista pero siempre alejado, para orientar o sostener su existencia (Del topos al logos 28).

En la visión de Amor, el ventanal le ofrece la posibilidad de un futuro lejos de ese topos carente; habla de cielos, no uno solo, pues desde donde y en el momento en el que se esté ubicado, el cielo es otro.

La mirada es un elemento importante para la narración; es, desde su perspectiva que nos muestra esa casa del recuerdo y todo espacio que con él se relaciona. La mirada, se convierte en la sinécdoque de la parte por el todo que es su cuerpo, ella misma, experimentando, viviendo el mundo a través de la imagen:

Mis grandes ojos quitaban todo temor hacia mi edad, a la par que producían subterráneas inquietudes. Mis grandes ojos cambiantes como la atmósfera, llenos de divinidad y en donde a veces centelleaba el infierno. Mis ojos de larguísimas pestañas que no lograban dar sombra a mi rostro siempre asombrado (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 77).

Sus ojos, como su “corazón viejo”, contrastaban con el cuerpecillo de infante; pues en ellos la edad que significaban sus pesares e inquietudes espirituales y la necesidad de vivir, conocer y asombrarse, se reflejaban como el alma atormentada que siempre fue. Enumerar las características de sus ojos empleando isotopías de la no fijación, de lo cambiante, “como la atmósfera”, continúa con la idea de la construcción de su ser como proceso, nunca como algo ya hecho. Pero, es también en

[m]is ojos en donde cabía la luna, los cien vestidos de Conchis, el rostro austero de mi madre. Mis ojos en los que una brizna de polvo hizo que yo sintiese el

deseo de arrancármelos, de extirparlos de sus órbitas, por las molestias que me causaban. Mis ojos cuando se cerraban uníanse a mi cerebro para fabricar dragones, hadas tornasoles y sirenas escamadas de diamantes. [...] Mis ojos rojos por el llanto incubado en soledad. Mis ojos rojos por el temible y mágico reflejo de la sangre del guajolote. [...] Mis ojos centelleando ante las estrellas del árbol de la noche Buena [...]. Mis ojos dándose cuenta de que Bibi, cautelosa, escondía en su bolso las papeletas del Monte de Piedad. [...] Mis ojos, mis ojos clavados en el cristal de la ventana, contemplando atónitos las caudas de luces coloridas de los fabulosos fuegos de artificio (77-78).

Lo que presencia se registra en su memoria, es actor y testigo de todo lo que frente a sus ojos pasa; desde la mirada, desea, anhela o sospecha; vive desde lo que mira; el entorno es interiorizado y grabado a partir de este sentido¹²⁷; mirar es para ella sinónimo de vivir, pero también de imaginar y ver más allá de lo que su realidad le ha establecido y limitado:

Mis ojos hurgando las tinieblas para descubrir imaginadas fosforecencia por entre las hojas de acanto. Mis ojos abietos en la noche, implorando a Dios ayuda para mis desvelos. [...]

Mis ojos, mis ojos infinitos sentenciados a tener fin terrestre. Mis ojos, mis ojos, ¿por qué mis ojos?, ¿para qué mis ojos y de dónde venían? ¿hacia dónde iban mis ojos? ¡Siempre mis ojos! (78).

Sus ojos, son también razón de cuestionamiento que, realmente se refiere a las preguntas ontológicas que han ocupado al ser humano durante siglos: quiénes somos, de

¹²⁷ Rossi Braidotti, en *Sujetos nómades* (2000) aborda a la mirada, haciendo una crítica hacia la postura que considerando al “ojo” como fuente de conocimiento, sinónimo del saber, pues la percibe como una forma de dominación, en la que desde la biotecnología, se busca fijar el tiempo para crear un espejismo que sirva como explicación generalizada de todos los fenómenos corporales desde una representación legitimizada. Pero, cabe aclarar, que en el caso de Amor, la mira no intenta generar espejismos ni generalidades, sino presentar su perspectiva personal, su vivir desde el cuerpo que le toco ser.

dónde venimos y hacia dónde vamos. Las inquietudes de la pequeña no tienen nada de infantiles; el temor de que la vida termine con la muerte y el ser simplemente quede en el olvido es para ella insoportable e inconcebible; ella, un ser en busca de la eternidad no se conforma con lo que el futuro parece ofrecerle. Así es cómo estas inquietudes pueden relacionarse con otro suceso cotidiano que ella sólo observa, pero que significa su deseo de abandonar el hogar familiar:

Mis ojos ahora miran cómo nana Pepa baña a su pajarito.

[...]

Yo observaba con irremediable aburrimiento la tarea de Pepa, que al compás de sus cuidados, hablaba y hablaba...

Repetidas veces sentí el impulso de abrir la jaula para que el pájaro se libertara de tan tenues barrotes, y volase por la enredadera del jardín y más allá, por sobre los tejados de las otras casas y aún más lejos, por todo el mundo, más lejos del sol y de las estrellas.

[...]

Volara, volara por las calles que *yo* no puedo conocer por estar encarcelada como el propio canario. El gozaría de todo lo *yo* ansío contemplar¹²⁸ (78).

Mirando al ave enjaulada, de manera indirecta se ve a sí misma como prisionera en la jaula que representa la casona; a pesar de los cuidados de la nana Pepa al ave y a ella, la limitación del espacio y sobre todo, la carencia de nuevas cosas que conocer o sucesos que vivir, la hacen desear volar; lo que se relaciona con el vistazo por el ventanal, donde afirma que los cielos están llenos de sorpresas. Amor, ansía huir de ahí y desde lo alto recorrer el

¹²⁸ Las cursivas son nuestras.

mundo, quizá visitando a su tía rica en España y sentirse como una princesa. Tristemente, la realidad la vuelve a ubicar en espacio terrenal:

¡Ay, Dios mío! Pero ahora todo mi paisaje es el lavadero, la jaula desteñida y la letanía de adjetivos que mi nana prodiga a su canario [...].

¡Qué extraordinario es mi tedio en estos días en el que el tiempo avanza inválido por la galería de arriba! ¡Qué largos días estos que desembocan en noche invasora!

[...]

¡Ya basta! Tengo que sobreponerme y entenderme que mi casa es grande, y que tal vez en otro cuarto pueda hallar nuevas esperanzas y variados entretenimientos. Me voy, me voy a otro cuarto de mi casa, y que Pepa siga bañando día con día al insípido canario enjaulado. ¡Yo, después de todo, no estoy, no estaré nunca enjaulada! (79).

La sombra de la cotidianidad, de la casa derruida y sin novedades irrumpen en su vida, por lo que se comienza a concebir en ella la idea de huir, sino de la casa, sí de la habitación que por un momento le mostró el encierro; su única esperanza es nunca quedarse estática, buscar y recorrer, por ahora, cada habitación del hogar; pero, el lector intuye que ella desea ir más allá del jardín; lejos de aquellos que no le prestan la atención que ella tanto desea.

El único personaje, además de la nana Pepa, que acoge a la niña y es paciente con sus inquietudes y rabietas, es Bibi, la costurera e incondicional de su madre; quien si no se encuentra en “El costurero”:

Bibi, haciendo milagros, remienda la ropa de casa: calcetines de papá, pantalones de Jorge, algún vestido de Estela que intenta adaptar a mi cuerpo.

Bibi está sentada en su perpetua silla de bejuco, y por la magia de su inteligencia hace del costurero el lugar más acogedor de la casa. Con Bibi no existe la soledad; al escucharme y al platicar la ahuyenta por completo y yo pierdo el miedo a la muerte: soledad perpetua, soledad sin amaneceres ni ruidos. La muerte no existe cerca de Bibi, sobre todo si por la ventana del costurero se desborda el azul del cielo en estrepitoso (83).

La costurera es la figura materna cariñosa y paciente que no encuentra en su propia madre; Bibi representa la dulzura y comprensión que el resto de la familia le negaba. Además, era quién se afanaba en los arreglos de la ropa que ella vestiría, tratando de convertir una prenda ya usada por sus hermanas, en algo que calzara a la perfección a la pequeña. En Bibi, no se detiene a describir tanto su físico, sino que como páginas antes lo hizo consigo misma, centra el relato en los ojos de esta comprensiva mujer:

Sí, claro está que ella es fea. ¡Pero sus ojos! Sus ojos vienen de muy lejos... Los ojos están henchidos de ternura fuerte que mana como el agua en los manantiales de insospechada profundidad. Los ojos de Bibi son espejos en los que quepo toda entera, con mis angustias, mis desalientos y mi esperanza. Los ojos de Bibi no defraudan nunca (83).

De su madre admira su porte y su belleza, pero le tiene resentimiento por no ser su centro de atención y, aunque Bibi no sea atractiva, su ternura y paciencia la hacen acreedora a un reconocimiento como una mujer fuerte, agradable y sobre todo, demuestra cariño hacia ella; entre ella y la costurera no parece existir ninguna brecha social, pues la dulzura que la mujer le prodiga es suficiente para brindarle su confianza y su agradecimiento, sin importar

tampoco, que el espacio en el que ella se desenvuelve sea triste y descuidado. En este topos, el espacio no determina al personaje, sino viceversa, pues Bibi colma de calma y armonía el costurero. Pero, al hablar de la paciencia de Bibi, la conduce a fijar la mirada, nuevamente en ella; se asume difícil y voluble, de naturaleza indomable:

Seguramente ella [su madre], que siempre tuvo una devoción sin titubeos por su marido, y que veía a sus otros seis hijos llenos de inteligencia y educación, no pudo prever que su hija más pequeña, la del cuerpo tan reducido, tuviese ese temperamento de hechizada. *No, no era posible domarla. ¿Por qué tratar de domesticarme a mí? Eso era como querer podar mi sangre. [...], era yo como un bloque de granito que aplastaba a veces con mi sola presencia*¹²⁹ (85).

Nuevamente, irrumpe una voz que no es la de la narradora, afirma que era imposible domarla; mientras que la niña cuestiona ese intento por domesticarla, de no dejarla ser. Parece que esta voz, ajena a la niña que nos conduce por la casa, es de un testigo que trata de dar objetividad a esa autopercepción como niña rebelde, incansable, demandante; no sólo ella se asume como tal, sino el resto de familia. Ella se reconoce indómita, temperamental, cuya presencia era capaz de generar caos a su alrededor, sobre todo, en torno a su madre:

Mi madre, con sus otros hijos, con su celestial marido, con sus conscientes obligaciones hacia los pobres de la Conferencia, con sus constastados sirvientes y con los cuarenta cuartos de la casa, no podía dedicarse a pasar el día entero desangrándose en aras de la niña devoradora... de esa niña que encaramada sobre la cómoda del costurero no cesa de llorar (85).

¹²⁹ Las cursivas son nuestras.

La voz desde un punto, aparentemente extradiegético o, fuera de la focalización de la mirada de la niña, persiste en presentar a la pequeña Guadalupe como un ser exigente, al grado de ser temida e indeseada para su madre. Su necesidad de atención, así como sus temores nocturnos terminaban por

[d]esebocar en un ataque de convulsiones, llantos y gritos desesperados. Ya pasada la crisis, me amarraba un paliacate rojo a la cabeza y seguí berreando durante horas [...].

Cuando ya estaba positivamente exhausta, corría a refugiarme en el cesto de la ropa sucia¹³⁰ (85).

Al no estar Bibi en el costurero, el espacio se convierte en algo vacío y sin sentido, por ello, su refugio es el cesto de la ropa sucia. El rechazo de su madre, así como su devoción exacerbada resultan odiosas para la niña; la fe de su madre nunca podrá compararse con la de su padre; a quien considera casi celestial:

Mi padre, sensible, depurado y espiritual, no tenía necesidad alguna de mirar el cuadro para confundirse con Dios. [...] Parecía como abismado; su fe era ultraterrena, que podía enajenarse en sus sentimientos sin tener que recurrir al Sagrado Corazón de invariable e insípida mirada.

¹³⁰ El cesto de la ropa sucia es lo que para Bachelard significa un rincón; para él “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto de una casa” (Bachelard 171). Este germen de una casa, en el caso de Amor, se refiere a reconocer su cuerpo, a sí misma como el espacio que habita, “su propia casa” y no la casa paterna. La soledad, en ese momento, le permite de lucidez para comprender que sólo se tiene a sí misma; no pertenece al espacio familiar, el cesto de la ropa sucia le proporciona el silencio necesario para escucharse y, aunque no ahonda en ese espacio íntimo, sí deja entrever su deseo de independencia. Sobre todo durante las noches en las que la madre de Pita renuía a todos los habitantes de la casa, sirvientes y señores por momentos se confundían en una habitación para cumplir con los rosarios: “Yo, hastiada hasta donde el hastío linda con la desesperación, no hallaba con quien o a qué recurrir para libertarme de esta cadena de rosarios que, noche a noche, se rezaba en el *hall* de arriba” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 93).

Mamá también cerraba los ojos, pero con más esfuerzo, disciplinadamente. De vez en vez los abría, pero no para mirar la imagen sino para darse cuenta de que las criadas no se dormían y de que yo no empezaba a mancharme de rojo (94).

Las diferencias entre las dos figuras paternas es una constante; el padre es la adoración de la pequeña, lo admira y hasta parece aspirar a poseer la fe que él tiene y desea heredar la sensibilidad espiritual y acercarse a Dios como él es capaz hacerlo, sin rituales ni esfuerzo.

Aunque su madre también es objeto de admiración, ésta se basa en cosas más superficiales, como su elegancia y su belleza. Lo que se ve reflejado en los espacios que la madre ocupa, como “El hall de arriba”, que está lleno de contradicción, como la forzada fe que sentía y que se evidenciaba con la incapacidad de separarse del mundo¹³¹; como si en ella existiera una constante lucha entre lo que debe creer y sus necesidades materiales, que se puede notar en el decorado del saloncito:

Amplios sofás, sillas y sillones de adusta madera negra tapizada de piel encarnada, estaban diseminados por ese cuarto, que era propiamente como un gran corredor cuadrado, desde cuyos barandales de bronceada madera se podía mirar el *hall* de abajo. Un largo y delgado librero, también negro y con puertas guarnecidas de opacos vidrios, quedaba abajo el Sagrado Corazón.

Un positivo rebaño de jarroncillos de porcelana antigua adornaban con sus flores azules y blancas, la superficie del librero; en uno de sus compartimientos, mamá guardaba setenta libros de recetas solitarias (95).

¹³¹ La costumbre de la madre, de obligar a todos los habitantes de la casona a orar, genera en Pita cuestionamientos que exaltan su repudio a la religión como una obligación y no como una necesidad espiritual, haciendo los siguientes cuestionamientos: “¿Por qué, Dios mío, por qué para mirar a Dios no basta cerrar los ojos, y para sentirlo no son suficientes las palpitaciones del propio corazón? ¿Y por qué para implorarlo se tiene que recurrir a oraciones estereotipadas que tratan de limitar la omnipotencia de Dios?” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 94). Los rituales impuestos por la religión católica le resultan engorrosos e innecesarios; esa necesidad de buscar a Dios a través de una imagen prefabricada, rebaja la divinidad, justo lo que ella quiere alcanzar.

El espacio y quien lo habita tiene coincidencias; ambos se construyen dilalécticamente; los muebles delatan la personalidad austera de la madre, pero también muestran parte de las costumbres de las señoras aristócratas a la que la madre de Pita está sujeta: los sillones sirven para recibir a las amistades o personajes cercanos a su círculo social quienes la visitaban para tomar el té muy a la inglesa, los setenta libros de recetas representa su función como madre nutricia, a cargo del cuidado de sus hijos. Y, la determina, además, como una persona creyente, al mencionar el cuadro que enmarcaba el Sagrado Corazón. La descripción del cuadro es de suma importancia para la comprensión del personaje materno; es quizá, junto con la virgen de marfil, el objeto que más define su contradictoria religiosidad:

Y veía la mediocre pintura al óleo de un Sagrado Corazón que tenía todo, menos corazón. Una imagen que estaba tan cerca de la divinidad como puede estarlo del Arco Iris un cartelón con burdos colores.

[...]

La costosa, espigada y pálida Virgen de marfil¹³² que remataba la vitrina del saloncito, poco tenía que ver con la oración y el recogimiento; era objeto de arte, envidia de anticuarios y pasmo de los conocedores en arte chinesco (94).

Es, en este apartado, que se nos hace conscientes del paso del tiempo en la historia; abruptamente, la narradora nos hace testigos de un recuerdo que nos lleva hasta sus doce años de edad, 5 años más de los que contaba al inicio de la narración, donde nos cuenta la visita hecha por Paulita, una bebé que le roba la atención, de por sí escasa, de su madre: “En mí ya estarían madurando mis doce años, y la insolente criatura apenas comenzaba a balbucear con

¹³² La disparidad entre el Sagrado Corazón y la Virgen de marfil delata los valores de la madre; por un lado, el Sagrado Corazón, sin alma y sin divinidad plasmada, sirve para los rosarios en los que, la atención de la madre no se centra en adorar a Dios, sino en supervisar que los demás cumplan a cabalidad con lo que se les pide; ella es como la Virgen de marfil, nada tenía que ver con la oración, en cambio, servía para generar ante los demás, admiración ante su supuesta religiosidad, ante su devoción por la familia y esposo, sin alma ni espiritualidad y, sobre todo, sin la divinidad que Pita tanto ansiaba y admiraba de su padre.

esfuerzo el nombre de su nana” (100). No sólo el odio que le produce la niña al acaparar las miradas de los demás, es para Pita una humillación ver a la pequeña y compararse con ella, pues “[n]o, yo no tenía los ojos azules, y seguramente, me hubiera gustado tenerlos” (101). Como una manera de sobreponerse a esta carencia física, rápidamente, Pita describe sus ojos; esta vez, no para focalizar lo vemos a través de ellos:

Mis ojos eran de color cambiante; lo mismo podía parecer profundamente oscuros que dorados o verdinosos; pero la fuerza de mis ojos era rotunda; riempre miraban de frente y parecían no parpadetar; eran inmensos y mis pestañas los hacían aún más exagerados.

Pero mis ojos me dolían con frecuencia. Necesitaban mirar menos y descansar mucho más por la noche. Y ¡ay, Dios! Por la noche siempre lo mismo: “Padre nuestro que estás en los cielos...” (101).

Su mirada, aunque carente del color azul, expresaba sentimientos más profundos; su mirada, casi teatral, contribuían a su personalidad extravagante; pero, también, sus ojos son capaces de observar lo que los demás ignoran; observa tanto, que le duelen, que las noches de desvelo, viendo sombras y mariposas negras, no le permiten descansar y le hacen buscar a Dios en oraciones.

Dios y su relación tirante con él son parte del *hall*; el tedio que le causan los ritos familiares para cumplir con los mandamientos eclesiásticos no merman su necesidad de estar cerca de él, de sentirlo cerca; pero no a través imágenes falsas e innecesarias, ni reuniones sin sentido, bajo la supervisión materna. Por ello, su Primera comunión resulta para ella, una ocasión especial; cree que será en momento en el que finalmente podra verlo; por lo que los preparativos en “El gran *hall*” son registrados en la novela:

El sol entraba generoso por el enorme tragaluz, inundando el *hall*. Los invitados ocultaban con sus galas el deterioro de alguna pared despintada o de una puerta carcomida. Yo pensaba en todo al mismo tiempo, consumiéndome entre sensaciones contradictorias. Era el día más grande de mi vida: Dios, nada menos que Dios, el creador de todo, el que haría yo no muriese jamás, el constructor de las estrellas y de las flores, el responsable de la tristeza y la esperanza [...], iba a entrar en mí, reducido a esa insípida e insignificante oblea, a esa abismal metamorfosis. La fe me alentaba y me hacía eterna la espera (105).

El gran *hall* como espacio que, a pesar de las injurias del tiempo y la escasez, aún conservaba la dignidad de los grandes tiempos, sirve como escenario para el momento que la niña ha esperado desde hace mucho tiempo; ve en el acto de la primera comunión, la certeza de ser una con Dios, de convertirse en inmortal al recibir el cuerpo de Cristo convertido en hostia. El ubicar en este día específico al lector, hace que haya una análepsis en la historia; pues retrocede cuatro años atrás, esto es, a sus 8 años, para relatarnos lo que significó este día en su percepción de Dios.

Y de pronto, pensé que todo era un engaño. ¡Dios no puede caber aquí, en esta ruedita de harina! ¡Ay, pero si están aquí todos los invitados! No, Dios mío, tú eres tan grande, tan inmenso... Y la hostia ya rozaba mis labios. Abrí la boca y extendí la lengua. La insípida oblea se pegó en mi paladar y yo hice un gran esfuerzo para tragarla... Un bienestar absoluto invadió mi pensamiento... Me olvidé de todo y me quedé con Dios (105).

Los contrastes son constantes, las galas de los invitados con el desgaste del lugar; la impaciencia por entrar en contacto con Dios, a la vez que desea que la misa termine para poder comer el banquete organizado por su madre; su sentimiento de “arrebato místico” con

la vanalidad de estrenar al fin un vestido; pero, sobre todo, ese contraste entre creer y la duda de fe en el momento crucial del ritual, pues al recibir la hostia, genera en ella el cuestionamiento de si todo lo que se le ha dicho es real, pero, que al final, al tragar la hostia, entra en un estado de bienestar; quizá, es el momento en el que la niña descubre que la fe no se encuentra en los objetos, sino en ella misma, al realmente tener fe. Su relación con Dios siempre fue tirante¹³³, cómo ella misma lo afirma en el prólogo a su poema *Décimas a Dios*:

Desde que era yo muy niña, [...], Dios fue mi máxima inquietud. Lo busqué primero como quien busca a un ser humano, me hubiese gustado hablar con él, como jamás pude hacerlo con mis padres, mis hermanos ni con mis amigos.

Más tarde busqué su consuelo, olvidándome de su presencia. Después, fue su ausencia lo que me inquietó. Sí, por mera comodidad, deseé fervientemente que no existiese. Tal vez en esos momentos de oquedad y vacío cavé su cimiento (151).

Dios era la idea del ser perfecto, de aquel que como Bibi, no rehuriría a sus presencia ni la ignoraría; sino que la cobijaría con amor y le prodigaría el cariño que nadie de su familia se diganaba a darle; pero ese consuelo nunca llegó.

Más allá del relato sobre el ritual que implicaba su primera comunión; el evento sirve para reafirmar los valores jerárquicos que existían dentro de la familia; que por muy

¹³³ Esto, se puede notar al final del día de su primera comunión, cuando la ansiedad por saber qué había pasado con la moneda de oro que le había regalado don Pedro Núñez Azaña la hizo destrozar el altar que había engalanado tal evento:

Y antes de que nadie pudiera hacer nada, corrí hacia el altar, agarré el mantel y lo jalé con todas las fuerzas de mi ímpetu salvaje. [...].

Pero yo seguí arrasando el altar y eché abajo cuanto había en él. Hasta el Cristo de marfil que mi madre había colocado en lo más alto. [...]

Luego caí al suelo, idiotizada, y con el rostro deforme de tanto llorar. El crucifijo quedó sobre uno de mis brazos desfallecidos (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 123).

Aunque la niña lucha consigo misma para encontrar a Dios y superar su frivolidad, no logra hacerlo; sus necesidades materiales son más fuertes y esa imagen de la destrucción del altar y la caída del Cristo de marfil, puede significar la caída de su propia fe.

bonsadosa y amablemente incluyeron a los sirviente a la liturgia celebrada en casa, lo hacen bajo las normas sociales que asignan los espacios según su condición, pues mientras, “[m]is hermanos, con sus mejores trajes, se dispersaban entre los invitados; Bibi y nana Pepa ocupaban la primera fila en un rincón del *hall* destinado a la servidumbre engalanada” (107). A pesar de estar “invitados” al evento, los sirvientes no puede ni deben convivir con el resto de los convidados; éstos, ubicados en un rincón como espectadores ajenos, afirman lo que Aínsa señala, al señalar que: “[e]l hombre y el lugar en que vivie se construyen mutuamente y por lo tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje u horizonte, o las representaciones territoriales [...], aunque cuantitativas y racionalizadas a primera vista, reflejan siempre un juicio de valor” (Del topos al logos 166). Este espacio y este momento narrado no pueden librarse de las normativas impuestas sobre las clases sociales, sino que las reproduce de manera cabal, marcando la distancia entre los amos y los sirvientes. Inclusive, la narración por momentos se moviliza a espacios ajenos al *hall* y a la casona misma; recorre otras casas para mostrar cómo el cambio social modificó la forma de habitar los espacios y de percibir a las personas.

Leoncita Bolaños, por ejemplo, representaba para Amor todo lo que ella deseaba; sus sueños más altos de riqueza y lujo; pero también, del paraíso anhelado que simboliza el jardín, el cual recorría durante las tantas visitas en las que acompañaba a su madre:

Al finalizar el desayuno, Leoncita me indicaba cariñosamente que diese un paseo por el jardín. Caminaba sola por entre los prados llenos de pensamientos y rosales, disfrutando melancólicamente el aroma de los naranjos en flor, y haciéndome la ilusión de que ese jardín maravilloso era mío (106).

Los colores significan la vida, la riqueza que permite tener un jardín arreglado; que inspira cierto abolengo; el paraíso es para la niña, la opulencia, el mundo entero a sus pies y

no el Edén bíblico del que leía en el Colegio Libelula. Ni en el arrobo casi místico de su primera comunión puede dejar de lado este deseo. Incluso, el día anterior a tan esperado día, el recogimiento en casa de Lolita Castro de Bolaños, cuñada de Leoncita Bolaños; casa que le resulta una jaula: “Al salir a la calle, dejé atrás ese día de piedad interminable en que pasé tantas horas enjaulada como los canarios de Lolita Castro de Bolaños” (112). Este espacio reafirma sus ansias de libertad; no resiste estar sujeta a normas, ni sociales ni religiosas y, de nueva cuenta, se compara con los canarios enjaulados, como el canario de su nana Pepa; que desea liberar como si ella misma se liberara del yugo familiar.

El sentimiento de extrañeza y de soledad se va acrecentando conforme se avanza por la casona; incluso, el costurero no siempre la reconfortan ni logra calmarla; por lo que busca un espacio más íntimo para sí misma, “El cesto de la ropa sucia”, que la niña consideraba como una habitación:

Después de haber llorado horas enteras sin consuelo posible, después de haber agotado los alentadores consejos de Bibi, las palabras inútiles de nana Pepa y las generosas de Estela, yo me refugiaba en aquel cuartito inventado por mí: el desto de la ropa sucia (127).

Ese “germen de una casa”, como la denomina Bachelard, que sólo puede contener el pequeño cuerpo de la niña Pita, es el espacio que la aísla del universo familiar¹³⁴, que le ayuda a comprender que ella misma, ese cuerpo que contiene sus pesares, sus sueños y deseos, es el único espacio que realmente le pertenece, y en el que puede refugiarse. Irónicamente, la ropa

¹³⁴ Aínsa, afirma que los espacios de la memoria, son para el individuo un “apoyo [...] en su propia historia, como un modo de salvarse de su presente que rechaza, no es otro que el reflejo actualizado del principio recurrente de las edades míticas, [...] ese tiempo ejemplar de inocencia y virtud” (Aínsa, *Del topos al logos* 136); pero en *Amor*, el recordar la casa habitada durante su niñez no la salva con el recuerdo y añoranza de tiempos mejores, sino, como que la memoria se convierte en una forma de comprenderse a sí misma como una mujer liberada, sin ataduras en ningún espacio que no sea su cuerpo y a ninguna persona que no sea ella misma. Justifica su presente, no lo rechaza; su infancia es sólo el origen de los pesares que en su juventud y vejez la acecharon.

que era puesta en el cesto, fue para la niña un consuelo: “En el canasto de la ropa sucia me sentía acompañada. Las sábanas, las fundas, las toallas acumuladas allí no eran ajenas, me sentía solitariamente en paz entre aquella sucia blancura” (127); parecía como si, el llorar sin tregua en el cesto le permitía dejar todo el dolor que sería lavado junto con la ropa “que de semana en semana aguardaba su purificación” (128) , como si ella misma descargara en la blancura de las sábanas un poco de la soledad y el tormento que la aquejaba, lo que le ayudaba a sobrellevar la vida de tedio que significa habitar la casa con unos extraños que ella no conseguía ver como familia:

Tan sólo cuando volvía a sentirme trágicamente incomprendida, la víctima de una casa entera y de cada uno de sus habitantes; solamente cuando Bibi, rendida de darme aliento se quedaba penosamente callada; [...] solamente entonces yo me acordaba del cesto de ropa (128).

Aunque el “cuartito” que el cesto le ofrecía como remanso de calma, no era tan visitado por ella; sí significaba el último recurso para desahogarse y alejarse de la tristeza; entre las sábanas, dejaba la tristeza que emanaba de sí al llorar y poder recorrer la casona de palmo a palmo, como si la recorriera por primera vez.

Por ello, al ya no tener las penas a flor de piel, nos dirige hacia “El cuarto mágico”, que en realidad “[h]abía sido el cuarto de Jorge cuando él era pequeño”, que además de estar junto a su recámara, alberga uno de los recuerdos más significativos en la historia personal¹³⁵ de la autora-narradora:

¹³⁵ Beatriz Espejo sugiere que la publicidad que se dio a sí misma a través de las fotografías durante su juventud, fue originada con este hecho, pues “[q]uizás aprendió poses desde que a los pocos meses de nacida la retrataron desnuda junto a las macetas, lo que le costó una bronconeumonía” (Pita Amor atrapada en su casa 14); lo que refuerza la relación de la novela con su vida, así como la intención de registrar los sucesos que para Amor, fueron clave para la conformación de sí misma.

Mamá contaba que en aquel cuarto yo estuve a punto de morir. Tenía tres años. Laura Román, en su ciega adoración por mí, tuvo el deseo de retratarme desnuda. [...]

Estuve enferma tres ansiosos meses. Los médicos dijeron que fue un milagro mi alivio. La convalecencia la pasé, por motivos ignorados, en esta recámara en donde ahora se proyectan las naves y las mariposas (128-129).

Hecho que años más tarde, le sirvió para explicar la vanidad exacerbada que la caracterizó y, según Schuessler, “[t]al vez, dice Pita, ‘fue eso lo que ahora llaman un traumatismo, y seguramente, de ese hecho nació mi afición a los espejos, a mis retratos, en una palabra, a mi narcisismo, raíz de vanidad’” (75). Aunque, en realidad no recordaba este suceso, la memoria compartida por la familia y las fotos quedaron como prueba de su encanto infantil.

Pero, este cuarto mágico¹³⁶ contiene dos memorias, una que le ha sido contada por su madre y la otra, que recoge de las tardes en las que convivía con sus hermanos, cuando éstos aún eran pequeños y existía cierta complicidad entre ellos, gracias a los juegos. Esta habitación, al ser vivida como un lugar de juegos junto con sus hermanos, significa un espacio de creatividad y de imaginación.

¹³⁶ Jiménez Corretjer afirma que “[l]o imaginativo implica creatividad. Por lo tanto una conciencia de algo. Lo figurativo [...], pueden ser interpretados como parte de esa voluntad de creación. [...] El pensamiento lleva a la libertad, a la decisión, entre una cosa u otra” (35); la linterna permite transitar por dos mundos: el real y el imaginario, para decidir que la vida que tiene no es la que desea. Desde el inicio, emplea la imaginación para “crear” una realidad que no le resulte hostil en la oscuridad de la noche y, en la habitación, el acto de imaginar crea los mundos posibles fuera de la casa y que tanto desea ver:

En mis ojos, y más adentro de ellos, en mi persistente imaginación, quedaba no obstante la imagen fantástica, al igual quedaron impresos los insectos refulgentes, los planetas voladores del cielo y la caravana de barcos fulgurantes que, lentamente, avanzan sobre las olas de ese mar deslumbrador que proyecta nuestro sencillo aparato de linterna mágica (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 130).

Además, esta habitación abre la puerta al deseo de huir, la necesidad de aprehender las imágenes de lo maravilloso contra la realidad sosa y carente que ella, una realidad, que también es cambiante, gracias a su creatividad, a la posibilidad de desplazamiento por la casa y crear en la mente, nuevas formas de decorar y habitar el espacio, sea a través de las historias de nana Pepa, las cartas de su tía Julia o los recuerdo de la familia.

Por ello, es normal cómo “*El den*” representa el espacio idóneo que le permite echar a volar la imaginación; pues este cuarto, no sólo perteneció al espacio familiar, sino que se convirtió en un espacio de gran importancia para la historia cultural de México, al ser adaptado para albergar a una de las primeras galerías de arte privadas en nuestro país¹³⁷.

Pero, a pesar que el recuerdo del que la niña nos hace partícipes no se relaciona con la memoria cultural, sí se percibe el futuro de este espacio que a través de la pintura y el color, crea una atmósfera liberadora proveniente de la imaginación en el que el contraste, nuevamente se hace presente; y que, sin importar que fuera parte del mundo subterráneo que albergaba los sótanos, el *den* no era oscuridad¹³⁸, debido a una pintura que retrataba a “una pareja de indios caminando por el campo abierto” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 131):

¹³⁷ En el libro *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor* (2005) publicado por Teresa del Conde y Jorge Alberto Manrique, la hermana de Guadalupe, recuerda cómo fue fundada, cuando el nuevo director del Departamento de Artes Plásticas en 1935 comenzó su gestoría con intenciones de desvalorar la pintura de caballete, empleados como Carolina Amor renunciaron, por lo que

[...] varios pintores de este grupo [de caballete] se reunieron con Carolina en un café cercano a Bellas Artes, para planear la instalación de una galería. El más entusiasta de todos era Julio Castellanos. Carito les ofreció el *den* de la casa de la familia Amor [...].

Lo que papá llamaba el *den* era el entresuelo de la casa, construido un nivel más bajo que el del primer piso [...].

Carito llevó a Julio Castellanos, Julio Bracho e Isabela Corona para mostrarles el *den*. Se entusiasmaron tanto que incondicionalmente aceptaron la propuesta de instalar allí la galería. Al día siguiente, ella llamó a Juan O’Gorman para encargarle el acondicionamiento del local (27).

¹³⁸ Al ser este un refugio para la pequeña Pita, el *den* no es visto como un espacio aterrador, oscuro o vacío, por el contrario; Amor, como soñadora que era, “nada está vacío, la dialéctica de lo lleno y de lo vacío sólo corresponde a dos irrealidades geométricas. La función de habitar comunica lo lleno y lo vacío. Un ser vivo llena un refugio vacío. Y las imágenes habitan” (Bachelard 175). El *den* alberga la imagen que a Pitusa le permite imaginar un mundo diferente al que la rodea en esa casa, es su refugio pues le permite encerrarse e sí misma y desear a la vez que ella va llenando ese espacio.

Aunque era una habitación de desnudas paredes de cemento, su neblina no era deprimente; estaba salpicada de colores que avivaban mi imaginación. [...].

Mi enajenamiento alcanzaba su grado supremo cuando, después de ver y repasar cada mueble y cada objeto, me detenía frente una pintura pastel colocada en el muro más amplio del *den* (131).

La pareja no era en sí el atractivo del cuadro¹³⁹, sino al “cielo vibrante de azules optimistas” que para la imaginación de la pequeña, no podía limitarse a la pintura, pues el “único encanto del *den* se debía quizá al aire que entraba, no por las ventanas perpetuamente clausuradas, sino por el ventanal del cuadro, que positivamente no podía retener la nitidez esplendorosa de su paisaje inaudito” (132).

“El cuarto de trebejos”, por el contrario, no alberga más que objetos viejos e inútiles, entre sus paredes; en contraste con el *den*, este topos comparte el olvido, junto con la habitación de los porteros: “El cuarto de los trebejos quedaba frente a la habitación de los porteros, y compartía la húmeda tristeza del patiecillo de cemento” (132); el confin de la casa era ese espacio solitario y árido, invadido por el polvo, en ese cuarto “todo cubierto por la constante e invisible rebelión del polvo, que caía sobre aquellos cachivaches como cae el tiempo incesante sobre la vida de los hombres estériles” (133); el polvo simboliza el abandono y el olvido, que acerca a la niña a los límites del hogar, que eran definidos por “La barda”, donde “terminaba mi casa. Y era en la reja de fierro que remataba gallardamente aquella barda donde yo, como un preso sin esperanza, vi caer muchas tardes sobre la noche oscura y desconsolada” (133). Siguiendo con el tono trágico en el sentir de la niña y la desolación en la descripción de los espacios, la barda contiene, además, la posibilidad de un

¹³⁹ El cuadro se convierte así, en la metáfora de la ventana simbólica, que a decir de Cirlot “expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza; [...]. Es también un símbolo de la conciencia” (458). De tal manera que, el cuadro refiere realmente a sus deseos de salir del hogar paterno, el cielo de azules optimistas nos recuerda la imagen deseada para liberar al canario de la nana Pepa y éste pueda sobrevolar los cielos que le permiten observar el mundo que ella tanto ansía conocer.

horizonte más allá de la casa lejos de la carencia, “cuando yo iba a dar sin remedio a los barrotes de la barda, era por qué nada ni nadie de mi casa podía amparar mi soledad, nacida de mí misma y cultivada fogosamente a lo largo de mis sobresaltados años” (134); de aislamiento y soledad le llevaban hasta la barda “que no me atraía ni por cómodo, ni por alegre, ni por íntimo, sino porque yo sabía que allí terminaba mi casa” (135); la idea de huir, aunque no es clara ni explícita, se percibe a partir del ansía de salir de ese topos con características carcelarias, desde la visión infantil de Pita, donde el tiempo transcurría inmisericorde, el tiempo “esa hemorragia lenta que nos lleva a la noche sin amaneceres” (134) y que amenazaba con enterrarla en el más cruel y oscuro anonimato. Por ello, el observar a la casa vecina, sin importar quiénes fueran sus habitantes, y mirar el jardín, tan diferente y verde al de su casa, muestra su deseo por trascender y dejar atrás ese espacio que parece asfixiarla.

La barda, también le sirve a la narradora-autora para volver a la figura paterna, al contar brevemente, como ésta “había servido a mi padre para escapar durante la persecución religiosa; lo buscaban por católico y tuvo que refugiarse en la Embajada de Estados Unidos. Como nuestra casa estaba sitiada, mi padre descendió mediante una escala de mecate por la barda” (134). La Guerra Cristera nuevamente nos transporta al pasado de la casa y es, a partir de la oralidad, que quién nos narra se ha enterado que mientras la madre se refugiaba con sus hijas en los sótanos, el padre huía para defender sus ideales religiosos. A pesar que la figura de la madre materna se muestra fuerte y decidida por proteger su familia y su casa no le causan admiración; pero, la imagen del padre es la que insistentemente le sirve de ejemplo, lo que ella desea hacer y en ocasiones ser:

Y yo, recordando aquella historia que conocía por mi madre, pensaba también saltar la barda e irme lejos de mi casa, en la que siempre caía la noche, y donde era posible el revoloteo de la mariposa negra.

Pensaba que tal vez, atravesando el jardín de pastos insípidos podría lanzarme a la calle, a las calles, y libertarme para siempre de la agonía de la noche (135).

Conforme avanzamos a la salida, la casa se torna cada vez más amenazante con su eterna oscuridad, con el terrorífico aleteo de la mariposa negra que tanto le aterra, por lo que comienza a sentir la necesidad de salir de ahí. Empero, a pesar de su deseo de huir, en vez de sobrepasar la barda, nos regresa al interior de la casa, a uno de los espacios habitados por su padre: “La biblioteca”, donde continúa perfilando las figuras paternas y su relación; su padre, viviendo del recuerdo, observando la foto que fue tomada a su mujer durante el Baile del Centenario¹⁴⁰ ofrecido por Benito Juárez, entre los libros que formaron parte de las primeras lecturas de la niña, a la vez que conectaba con la realidad ruinoso de la casa:

El estático desfile de libros era suspendido en cuatro ocasiones. Cuatro puertas tenía la biblioteca de mi padre. Por la del *hall* salí corriendo con mi moneda mágica. La que comunicaba con el saloncito de mamá siempre estuvo misteriosamente abierta. La puerta contigua dejaba ver una parte del jardín, la más angosta y triste, la que conducía al zaguán de los criados. Por la otra puerta, la inmediata al escritorio de mi padre, también se veía el jardín y desde ella se llegaba a apreciar todo el dramatismo polvoso de las hojas de acanto¹⁴¹ (140-141).

La biblioteca parecía estar ubicada de manera privilegiada, permitiéndole el acceso a diversos lugares de la casa, así como la posibilidad de observar desde ahí lo que sucedía en el resto de la casona, mientras “[é]l sigue abismado, escribiendo con aquella letra transparente,

¹⁴⁰ Nuevamente, la referencia hacia un momento histórico sirve a la autora para mostrar que “son más evidentes las dificultades para vivir en el presente. La gran mayoría de los pueblos confrontados a problemas cotidianos de supervivencia en la marginalidad y la pobreza o que hacen frente a la inestabilidad política y la inflación económica, no hace sino <<vivir al día>>” (Aínsa, Del topos al logos 140-141). El padre de Pita vive refugiado en su biblioteca, pensando en tiempos pasados y mejores, como una forma de sobrevivir al declive social y económico que ha arrastrado a su familia.

¹⁴¹ El espacio que le corresponde al padre, al hombre de familia, parece estar conectado con el resto de la casa, de una manera en que él tuviera acceso a cualquier habitación; la biblioteca como centro del espacio y corazón de la familia. sin embargo, la actitud ensimismada de éste, su carácter taciturno y su desinterés por cualquier asunto pagano, lo convertía en un ser aislado, modificando, además, el habitar dichos espacios.

ordenada y temblorosa. Sigue escribiendo versos en inglés, poesías elevadas a Dios, su única fuerza; la que irradiaba sobre su mujer y sus hijos” (141). La literatura, en este punto, parece no interesarle a la pequeña Pita, pero su padre será el ejemplo a seguir; él, como anónimo poeta místico que dedica sus horas a la escritura de éstas, heredará en Amor esa necesidad de escribir para acercarse a Dios; pero compartió la fuerza de su madre, quién

[...] era sin duda una luchadora infatigable, que había fraguado por sí misma su carácter estatuario.

¡Qué lejos estaba de aquella frágil, pálida y tímida muchacha que a los diecisiete años pensó refugiarse en un convento por no seguir perseguida por la obsesión que la consumía! Sentía que era dos personas: dos almas, dos espíritus habitando el mismo cuerpo, dos almas, dos espíritus habitando el mismo cuerpo (141-142).

La niña parecía estar consciente de que en las personas habitan dos naturalezas, nada está dado o hecho en su totalidad; quizá, la inquietud de la madre fue similar a la de la su pequeña hija, quien contenía lo bueno y lo malo en ese diminuto cuerpo, pero Amor nunca huyó de sí misma como su madre, sino de los espacios y las normas que intentaban limitar su ser.

La biblioteca además, poseía un poder casi mágico sobre la niña Pitusa, sobre todo durante las noches, cuando

[...] como guiada por un impulso superior, por un mandato divino, abandoné mi cama tibia y, entre escalofríos y temores inauditos, tuve el arrojo de atravesar el juguetero, la galería de arriba [...], hasta llegar a la biblioteca y, trémula de espanto, [...] acercarme al retrato de mi padre que está sobre el librero de cristales, y que ahora queda frente a mí (142).

La biblioteca la atrae por ser el reflejo de su padre, como si esa habitación fuera una extensión de la imagen paterna, por los libros, los recuerdos guardados en el escritorio, inclusive, por el cuadro de San Ignacio de Loyola con “impávidos rasgos” que parecen albergar su soledad, como si de un abrazo se tratara, como si “[e]l <<ser-uno>> con el espacio supone <<habitar el ser>>, es decir, vivir en un <<dentro>> que es una esencia donde el hombre se reconoce y arraiga” (Aínsa, Del topos al logos 21); la biblioteca, al ser habitada por el padre, estableció un vínculo con el espacio, por lo que estar ahí era para la pequeña, como el convivir con él.

En cambio, la relación de la madre con este espacio, es similar a la que lleva con su esposo, hay una lejanía entre ellos, una distancia que muestra el estado del matrimonio: “Mamá entraba raras veces a la biblioteca. Sus ocupaciones pertenecían a cuartos más agitados, a cuartos invadidos por criadas sumisas o malhumoradas, por la personalidad diversa de sus hijas, y frecuentemente por mis gritos histéricos que hacían trepidar la casa” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 143); la forma de habitar la casona era distinta tanto para la madre como para el padre. La casa se dividía en dos mundos, el del hombre y el de la mujer. Uno, dedicado a las cuestiones más abstractas de la meditación, la teología y los negocios y, la otra otra, dedicada a las cuestiones domésticas. Así, se identifica que la casona no sólo obedecía a una organización jerárquica derivada del orden social, sino también desde los roles de género; pues la cocina, el comedor, el jardín, el costurero y espacios de índole familiar son aquellos en los que se desenvuelve la madre de Pita y en los que la niña se desenvuelve más. Por su parte, el padre sólo aparece en el comedor durante las cenas y la mayor parte de su tiempo parece transcurrir en la biblioteca.

Por ello, la descripción de “El saloncito” se percibe femenina, contraria a la de la biblioteca:

Era un cuarto cuidado y solitario, con su tapete rosa salpicado de lazos femeninos; y esos muebles livianos, elegantes, incrustados de marfil; y el escritorio sin tinta ni papeles violados; y con sus miniaturas antiguas y su lámpara de espléndido cristal cortado; la vitrina con sus piezas escogidísimas de porcelana oriental, con tazones hindúes y franceses; con una colección de pulseras antiguas que pertenecieron a mi abuela; con insignias de mi bisabuelo; [...] y el espejo lleno de oro y de luces; y los sillones de pálido brocado; y las mesitas con carpetas de finísimo encaje (150).

Este saloncito¹⁴² decorado con estilo muy “femenino”, está relacionado íntimamente con quién lo habita; la madre de Pita es quien ocupa el espacio para recibir a las amistades que aún la frecuentan; dicho lugar aún guarda, dignamente, el estatus que algún día tuvo la familia; las insignias del bisabuelo, los muebles finos y elegante sillón se resisten junto con la señora, a perder la alcornúa que alguna vez la riqueza les proporcionó. Además, éste espacio está descrito en contraste con una de las actividades más importantes para la señora Amor/Román: la beneficencia. La niña Pita recuerda las veces que acompañó a su madre al Comedor de los pobres, ubicado en la “Colonia Romita”:

También me interesaba poco ir con mi madre al Comedor de los pobres en la Colonia Romita. [...] en el miserable barrio incrustado en medio de la elegante colonia Roma.

Entre calles y avenidas europeizadas, aparecía de pronto un angosto callejón que, bifurcándose con otros, formaban un pequeño laberinto de callejuelas tortuosas.

¹⁴² El orden que sigue el recorrido de la niña Pita, ahora nos presenta una comparación indirecta entre las esferas del espacio femenino y masculino; en la biblioteca, espacio del padre y por ende, del hombre en general, el centro es el conocimiento, los libros, los negocios; mientras que, en la madre, son los adornos, los detalles que denotan la femineidad de la mujer; claramente, esta división y, sobre todo, estas características, provienen de una visión falologocéntrica a la que Pita se opone, por lo que es comprensible que a Pita le interese más la biblioteca, el espacio reservado al hombre, que el saloncito que encierra a la mujer a ser un adorno más en la casa, en los ratos que no tenga un fin utilitario en función del otro.

Una plazuela minúscula, con su modestísima iglesia, era el centro del barrio de Romito, habitado por desnudos. En una de sus terrosas caleejas quedaba el comedor caritativo. Por un decrepito portón de madera entrábamos mamá y yo cada lunes primero que nos tocaba ir a servir la comida . Un cuarto con mesas corridas y la estrechísima cocina llena de cazos olientes a comida barata (148).

Del espacio doméstico, nos transporta hacia el exterior, que presenta las contradicciones que en la ciudad de México de los años veinte se podían encontrar los transeúntes al internarse por las calles de esta caótica ciudad.

Con la sola mención de la colonia, la ciudad se construye dentro del relato, menciona un referente “real” que dota, sin describirlo, de características que logran que el lector se ubique en ese espacio, para después detenerse, ahora sí, a describir un lugar que seguramente nadie reconoce, el lugar que estaba reservado a los marginados, el espacio de los pobres que ella veía despectivamente, como “criaturas, de las que yo me apartaba despreciativamente como si no llevaran dentro de ellas una vida y una muerte iguales a las mías¹⁴³” (149). Amor hace una organización de la metrópolis mexicana; combina la memoria colectiva con la memoria individual. Así, señala que

[t]oda autoridad que domina el presente pretende determinar el futuro y reordenar el pasado, definir lo que hay que recuperar de la memoria colectiva. [...] En la incorporación de intencional y selectiva del pasado lejano e inmediato se adecuan los intereses del presente para modelarlo y obrar sobre el porvenir (Del topos al logos 132-133).

¹⁴³ En esta cita, se nota la preocupación existencial de la autora, una reflexión ya madura, sobre la vida y la muerte, muestra una conciencia de que ricos y pobres tienen el mismo destino, desaparecer, ser olvidados... morir.

Amor, dentro del relato, es la autoridad que decide qué y cómo se recuerda; no olvidemos que es desde su perspectiva personal que se cuenta su infancia y, que a la vez justifica su presente, el tiempo desde el que está recordando al escribir. Así, fusiona parte de la memoria colectiva al nombrar al referente espacial existente en la capital del estado para presentarlo de manera tosca y cruda. Si la casona familiar se venía abajo, no podía compararse con la miseria que en la Romita abundaba.

Después de llevarnos hacia la “Colonia Romita”, ese lunar de pobreza entre la entonces ostentosa Roma, nos regresa a la casona de Abraham González, pero la niña-narradora continúa con el tono de despectivo hacia aquellos que no poseen dinero ni posición social, por lo que su narración nos lleva hacia “Un cuartito de criadas”, que además relaciona con lo sucio y desagradable; pues, aunque no describe el lugar, sino un suceso que deja entrever el desagrado que los sirvientes y los espacios que habitan le producen:

Hasta mí llegó una ráfaga de perturbantes olores. [...]

Dos camastros, tres sillas y un bulto de ropa fueron lanzados al corredor. [...].

Pasó cierto tiempo, poco o mucho, para mí fue infinito. Bruscamente se abrió la puerta y las criadas escoltaron a mi madre que solamente dijo:

-Quiera Dios que acabemos para siempre con esta repugnante plaga (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 153-154).

No es fortuito que la “plaga” se haya dado en el cuarto de las mujeres del servicio; intenta expresar la suciedad de su “mundo”, que parece señalar la enorme brecha social y cultural entre ambas esferas que, de cierta manera, han convivido de manera efectiva en ese microcosmo que era la casona familiar de los Amor/Román, al establecerse una relación de servilismo y dominio.

Tal vez, dicha convivencia era posible por la religiosidad compartida, tanto la servidumbre como los dueños de la casona, eran fervientes católicos; como lo demuestra el “Otro cuarto de las criados”, donde Ignacia y otras sirvientas dormían y que “[e]n un rincón del cuarto, ella y sus compañeras de guarida habían instalado un altar que más parecía un túmulo de brujerías” (154). Inclusive, Pita discrimina la forma de practicar la religión, tachándola como brujería: “[e]n ese cuarto nunca hubo luz eléctrica; y no porque no hubiese instalación para ellos, sino porque Ignacia y su secta preferían alumbrarse con los dudosos destellos de las lámparas de aceite que velaban día y noche la vida de papel de sus omnipotentes devociones” (154).

La religiosidad de las criadas, para ella dudosa, es el pretexto perfecto para dotar de significación al espacio; lo único a lo que pone atención en ese cuarto, es a ese altar y a la práctica adoratoria de Ignacia, quien además, era desagradable para la niña en todos los sentidos.

Nuevamente, la niña marca tajantemente la división de los espacios habitados por la familia y por los sirvientes, pero que se ven conectados por espacios comunicantes como “El segundo corredor”, que

[c]on un barandal sin macetas que daba al patio de cemento. Húmedo porque la humedad del cuarto de los porteros y los trebejos subían hasta allí. Poco limpio, pues despensa, cocina y baño de criados desembocaban impunemente en él. Con mosaicos gastados, porque sin descanso pasaban por ahí casi todos los habitantes de la casa. Mi padre no, mi padre leía en su biblioteca¹⁴⁴.

El corredor aquel era deleznable (155).

¹⁴⁴ La figura paterna parece exenta a toda la rutina doméstica, él sólo puede dedicarse a la reflexión y la lectura; Amor lo incluye en la narración, pero desde otra lente, muy apartada de lo que detesta dentro del hogar familiar.

Ese corredor que sólo servía de paso para la familia, era en cambio, parte del mundo de la servidumbre; por lo que la suciedad y lo sórdido del ambiente no eran anormales pues, para la niña, lo sucio y deleznable es sinónimo de pobreza, al igual que la pestilencia de “El baño de las criadas”, donde “el piso de mosaicos y una tina inservible, el baño de los criados era un sitio acogedor para las conversaciones y las carcajadas de las sirvientas. Solían pasar grandes ratos de esparcimiento evadiéndose de sus humillantes actividades” (155). A pesar de ser un rincón de limpieza, la visión de Pita la sigue calificando como desagradable: “[c]uando alguna sirvienta se bañaba, ponía en el suelo una enorme tinaja de hojalata y la llenaba a cubetadas. [...] Entonces entraba al cuarto, inundado de agua espumosa, y los largos y negros cabellos de la criada me asqueaban y me hacían desear apartarme de allí” (156).

A pesar del asco y el desprecio que la gente del servicio podía provocarle, la pequeña buscaba un poco de consuelo a su soledad en el baño pestilente:

El baño de las criadas fue uno de los refugios de mi niñez. Allí me desplegaba libremente y, aunque solía tener altercados con ellas, a veces acogieron mis lágrimas y hasta llegaron a sofocar mis lamentos que brotaban de mí como la lava brota de los volcanes (155).

La indiferencia o rechazo que sentía por parte de su madre y hermanos la hacía buscar atención de cualquier persona y en cualquier espacio; su calidad de infante, traviesa e inocente, le permite transitar sin problema entre el espacio familiar y el espacio de la servidumbre, aunque su “madre no toleraba las tertulias con las criadas. Pero ella, a pesar de su rotunda presencia, no podía percatarse de todo lo que pasaba simultáneamente en la casa” (156). La figura de la madre, nuevamente pesa en el relato; es el símbolo de los valores aristocráticos que dividen tajantemente los niveles sociales, un sistema añejo y decadente que la niña burla y reta mientras su madre se encuentra ocupada con otros asuntos domésticos;

como el regreso de sus hermanas a la casa materna y que, significó otro cambio en la organización familiar; ya que “El cuarto de Estela e Isabel”, al igual que el de Jorge, fue adaptado a la edad de las jóvenes hermanas, quienes además, regresaban de su estadía con las Damas del Sagrado Corazón en Nuevo Orleans:

Cuando estudiaban en México, el papel tapiz, los muebles y la alfombra eran de condición desdichada. Con el producto de las galas adquiridas por Carlotita¹⁴⁵, mamá pudo desplegar todo su ingenio doméstico. Ramilletes de florecillas silvestres y tréboles fugaces adornaban de las paredes recién tapizadas. [...]

Las cortinas y las colchas de la cama eran de algodón de un verde todopoderoso.

Y por primera vez Isabel y Estela iban a tener un tocador de señoritas (157-158).

Como señoritas, Isabel y Estela tenían otras necesidades que su antigua habitación no podía satisfacer; el poseer por primera vez un espejo les da el derecho a autoreconocerse frente a la imagen que el espejo les refleja, que puede entenderse como el momento en que se identifican con la Mujer que deben ser¹⁴⁶ según el sistema patriarcal, por ello, el cuarto es totalmente femenino, completando el rol del ser mujer desde una visión falologocentrista.

¹⁴⁵ El arreglo del cuarto de sus hermanas, significó para la pequeña Pitusa, una merma más de los precarios lujos que aún conservaban; pues su madre, decidió vender a Carlotita Garibay, unas telas antiguas, lo que avivó aún más el resentimiento de Guadalupe hacia su madre: “Grande fue mi tristeza al saber que faltaba algo de valor en mi casa, aunque yo apenas conocí los ornatos de los que mi madre se desprendía. La odié” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 157).

Además, nuevamente, notamos cómo las personas están determinadas por la mirada social; la transición entre la niñez y la madurez marca la ruptura con la libertad infantil y restringe al sujeto a adecuarse a una identidad que está estrechamente relacionada con el género, debido a que éste

[...] se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tomado como un rasgo <<interino>> de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a travé de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados (J. Butler, Deshacer el género. El feminismo y la subversión de la identidad 17).

¹⁴⁶ Eugénie Lemoine-Luccioni, citada por Humbelina Loyden en el artículo “La mujer objeto. La feminidad en el juego de los imaginarios”, refiere que: “al ofrecerse así a la mirada, al darse-a-ver-verse, desea ver-ser-vista, la mujer –salvo que caiga en la alineación completa de la histórica- provoca en el Otro un encuentro y una respuesta que le dan placer” (Loyden 65). Las hermanas de Amor caen en esa alineación, el espejo simboliza la mirada de la sociedad donde deben comportarse como unas señoritas, cayendo en un acto performativo de lo que ellas consideran ser mujer.

El espacio que habitan sus hermanas cambian conforme van creciendo; en la casona Amor/Roman, el relato en sí mismo expresa una movilidad constante, nada ni nadie queda inmune al tiempo y al cambio; todo, a través de la mirada de la niña se transforma a la vez que ella también va cambiando; hasta que su vista se posa en “El cuarto de Magdalena”, donde la austeridad y el aislamiento parecen caracterizar tanto al espacio como la hermana:

Era rotundo [el cuarto] como la presencia de ella misma. Ese cuarto estaba tapizado con papel de un azul adusto. Los muebles eran sobrios. Cada cosa estaba en su sitio y lo único movable era el espejo del ropero. [...]

Pero yo entraba poco al cuarto de Magdalena. El que entraba sin reticencias era el aire del jardín, pues a ella le encanta tener su ventana abierta de par en par (159).

Orden, sobriedad y lo estático parecen caracterizar no sólo al cuarto, sino también a la misma Magdalena, mostrando que la relación de Amor con su hermana, no era estrecha. Incluso, parece admirarla como un ser diferente y emplea dos símbolos importantes para referirse a su espacio: la ventana y el viento. Recordemos que la ventana representa el horizonte, desde dónde puede observarse el mundo más allá de la casona y, el viento, que para Cirlot, retomando a Friederich Nietzsche “es una especie de materia superada, adelgazada, como la materia misma de nuestra libertad” (Cirlot 60).

Magdalena vive con el reflejo del espejo que es lo único movable dentro de este espacio y los libros, pues su tiempo se divide, mayormente, entre su recámara y la biblioteca, ensimismada en las lecturas; como si se debatiera por ser lo que se le dicta desde los valores patriarcales o, dedicarse a la reflexión; tal vez, por ello, la pequeña Amor se sentía intimidada por su hermana: “Yo no entro en el cuarto de mi hermana Magdalena. Yo la dejo sola. Yo no entro” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 159) y se mantiene alejada, tratando de jugar con los disfraces del “tambache” en “Un pasillo” “[o]scuro el lunes, el

martes, el miércoles, parecía oscurecer más aún los jueves, los viernes e incluso cada sábado; mas algunos domingos se iluminaba de súbito. Era cuando sacábamos el “tambache” de los disfraces del inmenso armario que estaba en un insípido pasillo” (159); el espacio cambia o se transforma, según el estado de ánimo de nuestra narradora: durante la cotidianidad y lo rutinario, ese pasillo que ella se niega a especificar, como si la ubicación no fuera importante como el resto de los espacios que ya hemos visitado de su mano, sino que la relevancia proviene del juego recordado: “Del ‘tambache’ salieron infinidad de trajes de fantasía para toda nuestra niñez; y el pasillo se volvía esplendoroso cuando éramos nosotros mismos los que sacábamos el ‘tambache’ para jugar a disfrazarnos” (161).

El tambache era como un cofre del tesoro que contenía vestidos desechados por la cuñada de Guadalupe, los trajes de papel crepe confeccionados por su madre o los disfraces escolares, significan para la niña, la posibilidad transmutarse en otro ser; de dejar la rutina doméstica y alejar su vergüenza y frustración por observar siquiera “El jardín”, es topos la que tenían “la osadía, la ingenuidad, el arrojo, de seguirle llamando jardín. ¡Dios mío! El cementerio más profundo de mi niñez, el terror más absoluto de mis sueños, la esperanza más frustrada de mi infancia” (162). El miedo lo producía el acanto, como imagen de muerte y patente testigo de lo lúgubre de la casa y de la situación financiera; la esperanza, por la imposibilidad de cumplir su sueño de tener un “jardín encantado”.

A diferencia de los apartados anteriores, donde la pequeña sólo observa y desdeña su jardín; en éste, la niña al fin nos lleva a recorrer el jardín para describir la geografía de la casona Amor/Román, describiendo no sólo la apariencia sórdida, sino también describiendo su distribución alrededor de la casa:

Al atravesar lentamente todo el jardín, yo miraba de un lado al otro percatándome de su desventurada condición. El gran zaguán pintado de verde estaba desteñido y

apolillado; lo remataba un arasbeco de fierro que dejaba ver la marchita luz del cielo.

El jardín era estrecho desde el portón hasta el columpio. La tierra de ese tramo era especialmente sórdida (164).

El jardín se caracteriza por la carencia de vegetación y, justo en el momento o el recuerdo en el que se sitúa para describirlo, lo hace desde la soledad; nos hace parte de ese sentimiento de desagrado y temor que le infunde el espacio que rodea la casa y que para ella debería ser un lugar de alegría; no sólo el jardín es desaventurado, ella también lo es, pues éste la aprisiona y engendra en ella el deseo de huir:

De pronto se me ocurría una idea. ¿Y si me escapase de mi casa? ¿Si reuniendo mis últimos caudales de valor me escapase por el zagúan del jardín que da a la calle? [...]

Pero a lo más que llegaba era a la puerta del jardín. Y no podía abrirla. De muy niña no alcanzaba su cerrojo, de más crecida, el miedo me devolvía, a pesar de mis otros temores, a la entraña de la casa (164).

La niña crece con la idea de alejarse de la casa de sus padres; el jardín, al contrario de ese espacio idílico, en la novela de Amor se asemeja más al límite o frontera que la separa del mundo¹⁴⁷, que para Aínsa también puede ser simbolizado por este topos, ya que “[l]os jardines representan y resumen el mundo, restauran la naturaleza en su estado original” (Del topos al logos 180). En el jardín que Pita nos describe, la naturaleza es casi nula, sólo por las

¹⁴⁷ Desde el jardín, además, la pequeña Pitusa podía ver la casa, observar desde el afuera el interior de la casona a través de las ventanas; y, si algo era capaz de resumir el jardín, era a la casa misma y a sus habitantes, pues permitía a la niña alejarse y mirar su alrededor más objetivamente, sin la calidez del cesto de ropa o los ojos calmantes de Bibi; reafirmando su sentimiento de encarcelamiento, comprendiendo que su camino debía seguir fuera de ahí: “Encarcelada yo. ¡Encarcelada! Yo encarcelada en mí misma, y en mi propia casa” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 166).

enredaderas hay verdor en ese árido topos que cobija a la casa a la vez que la separa del mundo exterior¹⁴⁸.

La visión desde el jardín la hace consciente de sí misma, de su espacialidad como un cuerpo habitado y desde el que habita; Neil Smith, citada por Linda McDowell en el libro *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas* (2000), señala que “[e]l primer lugar físico de la identidad personal, la escala del cuerpo, es una construcción social. El lugar del cuerpo establece la frontera entre el yo y el otro, tanto en sentido social como en el físico e implica la creación de un <<espacio personal>> que se añade al espacio literalmente fisiológico” (68); adquiere la noción de individualidad, se sabe presa de las convenciones, por la familia y en cierta medida por sí misma, al ceder ante el miedo y no decidirse a salir de la casona. Ahora, cada que menciona la idea de partir, ésta adquiere mayor fuerza, como una anuncio de lo sucederá más adelante; ya no es sólo un deseo pasajero, es ya una necesidad que la narradora percibe de gran importancia, como si su vida dependiera de ello.

Por otro lado, el jardín adquiere un sentido simbólico, al ser descrito: elementos como la hiedra o la fuente se asocian a su persona y a su sentir. Menciona que la única planta que logra crecer en esas ariscas tierras, es la hiedra, que se empeña en cubrir toda la casa, como ella misma: “Sí, las hiedras de mi casa parecían estar exhaustas. Tan exhaustas como yo, cuando sin aliento recorría de lado a lado el jardín” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una

¹⁴⁸ Este aspecto, lo podemos relacionar con lo señalado por Fernando Aínsa, cuando afirma que “[e]l *topos*, el *locus* del jardín se identifica tradicionalmente con un espacio de preservación cuando no de protección frente al mundo exterior, ámbito donde la naturaleza aparece sometida, seleccionada, ordenada y cercada” (179); el jardín no protege la casona, la aísla para mantenerse en el tiempo; se rehusa a la modernización que vive el resto de la ciudad, junto con los valores añejos de una sociedad ya casi extinta.

Por otro lado, este punto muestra la “descentralización del sujeto” que Bachelard considera se debe a la constante dialéctica entre el dentro y el fuera. [...] Se quiere fijar al ser y al fijarlo se quiere trascender todas las situaciones para dar una situación a todas las situaciones. Se enfrenta entonces el ser del hombre con el ser del mundo” (251-252). De esta manera, Amor se encuentra entre el deseo de salir de ese espacio y la indecisión de enfrentarse al mundo que desea conocer; no busca fijarse o echar raíces en ningún lugar. A esto, también Bachelard hace alusión al señalar que “[e]l ser del hombre es un ser desfijado. Toda expresión lo desfija” (253), lo que también nos remite a la idea del esquizo o rizoma, que no son hijos, ni estáticos.

vida fuera de serie 167), tanto las plantas como ella desbordaban el espacio que les resultaba insuficiente y limitante. Mientras que la fuente, que comúnmente simboliza la fuerza o el origen de la vida, también, para Cirlot, siguiendo la teoría de Jung, se "relaciona con el 'país de la infancia' en el que se reciben los preceptos del inconsciente y señala que la necesidad de la fuente surge principalmente cuando la vida está inhibida y agostada" (Cirlot 212); de esta manera, la fuente simboliza la posibilidad de resurgir y fluir, por lo que no es coincidencia que la narradora nos lleve hacia ella, pues el jardín le hace evidente el encierro en el que vive; pero, a diferencia de la imagen de la fuente que Jung sugiere como centro de la vida y de la acción, en la casona no ésta no se localiza en el centro del jardín:

Mas no era por cierto una fuente redonda con intermitente surtidor al centro, o una alada figurilla de bronce que echara agua por las fauces. No era una fuente triangular hundida en una esquina del jardín, y no tenía agua. Pero estaba cubierta de azulejos, con un grueso remate de piedra [...]. Mas con todo, la fuente no carecía de encantos; cuando llovía, en el fondo quedaba un vubrante charco en donde alguna vez vi reproducirse mi imagen (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 67-68).

Ni central, ni redonda era la fuente de los Amor/Román, ni siquiera el líquido vital emanaba de ella, sólo se estancaba el agua de lluvia que le servía a la pequeña para poder mirarse; nuevamente, el relato nos focaliza en su mirada, desde la que conocemos la historia de su infancia: "Y mis ojos son fuente desencadenada que buscan en vano una puerta por donde yo me escape, hallando así mi redención" (168); dicha mirada expresa, una vez más, el deseo o casi necesidad de huir de la casa familiar; su mirada como una fuente de la que surge su propia vida y que busca un cauce más grande a la que la contiene en la casona, que la limita tal y como la barda limita los confines del hogar:

Esta barda era en realidad un borde de ladrillos que sobresalía de totalidad de la tapia; allí resaltaba una especie de columna trunca [...]. Entonces podíamos ver con libertad absoluta todo el jardín [...].

El columpio se movía solo, mecido por el viento; y la enredadera crecía y crecía alborotándose como un oleaje de fragancia y de colores sin que pareciera afectarle los opacos esfuerzos al jardín; parecía que su única esperanza fuera alcanzar con su arrobadora belleza el cielo. Ese cielo que con su arrobadora belleza tal vez trata de alcanzar otros universos de infinita y arrobadora belleza (171).

Pita, recuerda de nueva cuenta a la imagen de la enredadera, la hiedra que crece a pesar de lo sórdido del jardín con el deseo de ascender por los muros hasta poder abandonarlos; ella misma, sin mencionarlo, se ve así misma como la planta de “arrobadora belleza” que busca conocer universos de también, arrobadora belleza, alejada de lo ruinoso de su hogar. Así, “Las azoteas” significaban otra posibilidad de observar el mundo que le ofrecía todo de lo que casona carecía; como un plano aéreo, la más joven de los Amor recorría junto a Jorge y Martha los espacios que abarcaban las habitaciones de la casa, donde incluso a veces se escapaban para poder recibir el amanecer juntos. Una de las azoteas, la que quedaba sobre la sala y que “era la parte más conservada de toda la azotea, y tenía espejismos de desierto” le ofrecía la vista de “la ciudad de México y sus montañas protectoras. Se veía el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl con sus nieves blancas” (174) que, “[i]ncomovibles como mi casa, donde yo iba a habitar siempre y donde no crecería jamás” (174). La vista desde la azotea no le mostraba el horizonte, sino el estancamiento de su condición de niña de la casa, incomprendida y sujeta a normas que nunca le permitirían ser lo que ella desea; pero, delante de ese paisaje estático: “le pedí a Dios que nunca cumpliera yo más años de los que entonces tenía... Que viviera eternamente estacionada en mis doce años. Lo inaudito es que pensé que mi ruego iba a ser comprendido y que así sucedería” (174); aunque rechaza lo inamovible y lo estático de la

casa, ella misma desea quedar como una niña, pero en lo físico; dese crecer y conocer otros mundos sin envejecer, con la seguridad de que el tiempo nunca minaría ni su belleza ni sus impétus.

De repente, el tono de la narración da un giro completo y la autora nos regresa al interior de la casa, específicamente al “El comedor”, donde el recuerdo de la Navidad borraba de su memoria la soledad y la canrecia. Parecía que, durante la época navideña “mamá y yo éramos cómplices en todo. Ella me dejaba hablar y se reía de mis ocurrencias. Yo esa noche le perdía el miedo y cada instante la observaba complacida” (180); las relaciones dentro la casa parecían también cambiar durante ese breve período, como si el tiempo se suspendiera y no existieran las preocupaciones económicas ni sociales; incluso, Úrsula, la mujer que tanto le repulsaba, le resultaba agradable; incluso, la servidumbre es vista con mayor condescendencia, aunque nunca abandona su puesto de subordinación, pues durante la cena son considerados meseros¹⁴⁹.

Continuando con el ambiente doméstico, esos espacios de convivencia familiar o de índole doméstico, la niña-narradora nos lleva a “La despensa”, que “[l]a mayor parte del año [...] era casi un cuarto inútil; solamente se usaba cuando mi madre tenía invitados europeos y preparaba uno de sus platillos favoritos: el mole poblano” (199-200) o, ésta se “iluminaba con el verano. Mamá, aprovechando la estación, adquiriría grandes cantidades de naranjas y toronjas para hacer sus proverbiales y selectísimas mermeladas” (199). Brevemente, la niña nos describe la inutilidad y desgaste de este espacio: “La despensa, sí, de arriba abajo, la despensa de interminables estantes apolillados y plagada de un sinnúmero de botes, frascos y vasijas de Talavera o loza poblana, que prestaban al reducido cuarto aspecto de bodegón

¹⁴⁹ Empero, cuando la celebración y el júbilo termina, regresan a su condición de sirvientes, hasta ser degradados a ser unos simples criados. El comedor, de esta manera, es un espacio de cambio; las celebraciones modifican la interacción entre sus habitantes e invitados; las costumbres sociales marcan la rutina de la familia; sólo los adultos podían comer a diario en el comedor y éste, podía ser ocupado para los refrigerios a los que se veía obligada a ofrecer Gabriela a sus amigas, mientras que en la cena navideña, todos convidaban en él; la decoración, los sucesos y hasta el uso de deteriorada vajilla, dotaban de diversos significados al comedor.

antiguo, oloroso a a esencia de clavo y a epazote añejo, a nuez moscada, a jamaica y a canela” (199). Como el resto de la casa, la despensa muestra el abatimiento que la carencia y el tiempo surtían sobre la casona; múltiples habitaciones como múltiples estantes apolillados, con trebejos y contados objetos que rememoran el lujo pasado, pero inservible para contener a la familia y sobre todo, a la pequeña.

Por su parte, “La antenconcina” representaba el espacio estático e invariable de la clase social a la que aún se aferraban por pertenecer y que, además, servía como el comedor de la “servidumbre de rango”: nana Pepa y Bibi¹⁵⁰, quienes gozaban de la confianza de la familia, sobre todo de la madre de Guadalupe:

Nana Pepa y Bibi no comían con la demás servidumbre. [...] La borrosa antecocina se presentaba ante mis ojos como una prolongación de los sótanos. Al entrar en ella era difícil distinguir figura alguna. La habitación estaba en la penumbra. Pero su oscuridad era una oscuridad particular (200-201).

Como un inter en la jerarquía social, el cuarto recibía por ratos a las dos personas que, de cierta manera, fueron importantes para la vida de la niña Amor; su nana, con la que mantuvo una relación dominante y en ocasiones humillante y, la mujer de ojos apacibles que era capaz de tranquilizarla con sólo escuchar sus infantiles inquietudes.

El resto de la servidumbre tenía su lugar en “La cocina”, que en ausencia de la señora de la casa, era dominado por Ignacia, la cocinera, a quién Pita despreciaba profundamente y

¹⁵⁰ Nana Pepa y Bibi, sin embargo, nunca establecieron una relación amistosa, aunque Guadalupe nunca explica el por qué de la enemistad, recuerda cómo encelaba a su vieja nana al hablar con Bibi hasta conseguir que los ojos de Pepa derramarán lágrimas; como si existiera una disputa por la atención de la infante. Lo estático del espacio, se puede relacionar con lo estático de las jerarquías sociales que imperaban las relaciones entre la familia y la servidumbre: “Nuestras reuniones en la antecocina tenían la cabo de los ños dimensiones de eternidad, pues ese cuarto estático nunca se renovó en nada” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 203). La familia y la misma Guadalupe, se aferraban a hacer diferencias de raza y clase, por ello, el lugar que se les asignaba, aún siendo el abolengo del servicio, no no dejaban de ser inferiores. La penumbra servía simular el estatus más alto de la servidumbre, no les permitía salir de la categoría de sujetos dominados.

quien le correspondía de igual manera; la relación entre ella y la niña de la casa se puede resumir con el suceso de la mariposa negra en la que:

Ignacia, con crueldad ancestral, cerró todas las puertas de la cocina.

Yo no pude escapar. Cinco o seis criadas gritaban convulsas de risa y seguían a Ignacia en todos sus movimientos.

[...]

Todavía aleteando, Ignacia la agarro con sus maos de sapo y pretendió buscarme para arrojármela a la cara (204).

El terror por las mariposas y el odio exacerbado hacia la cocineraa, hacen de este suceso, un momento que sirve para remarcar los límites no sólo las relaciones entre ella y la servidumbre, sino de la distribución del espacio; aún siendo la hija de los “señores”, la cocina le era un espacio ajeno y en ocasiones hostil, al que no pertenecía. No era bien recibida en el saloncito de su madre, ni en el cuarto de Gabriela o Jorge, ni siquiera en la cocina, donde la única bondad que encontró se personificó en Teresa, la sirvienta que la ayudó a escapar de la malicia de Ignacia y quien murió, a decir de la cocinera “por blanca y mustia; usted, niña Pita, también es blanca” (205). Ignacia parece rechazar a las personas por su color de piel, sin importar su calidad de sirvienta, parece sentirse superior.

Al igual que con el comedor, la temporada navideña generaba cambios en la cocina; la madre de Pita se apoderaba del espacio para reakarizar los deliciosos platillos que degustaban durante las cenas, tal acontecimiento era recibido con alegría y curiosidad por su hija menor, quien

[...]la seguía con toda clase de avideces, la avidez de ternura, a la avidez de no estar sola, la avidez de mirar algo no mirado antes, la avidez de no perder ni una

sola palabra de las que mi madre hablase con las criadas, la avidez de observar cada uno de sus movimientos, la avidez de contemplar todos los ingredientes que usaría para cocinar, y la avidez suprema de comerme algo antes de que mamá terminara su platillo (206).

La situación y las relaciones se veían momentáneamente modificadas, pero la necesidad de la pequeña por la atención de la madre y su cariño seguía latente, por mucho que los buenos deseos y el espíritu navideño se apoderara de los habitantes de la casona, la niña seguía sintiendo el vacío y la soledad que nunca la abandonaron. La relación con Ignacia estuvo marcada por la sombra de la mariposa negra con la que la cocinera y las otras sirvientas, dictado por la amenazante mirada de Ignacia:

La cocina tenía mosaicos rojos como los de los corredores, y el brasero donde se hacía la comida era largo y con ocho parrillas. Ignacia detestaba que yo me acercara al brasero y llegó a amenazarme con una brasa encendida. Pero el fuego no me atemorizaba; lo que me cohibía era la mirada turbia de Ignacia que, sin hablar, parecía sentenciarme a otro encuentro con la mariposa negra (207).

Amor no le teme a la pasión y la vida que representa el fuego, pero sí a la muerte, a lo sombrío como la mariposa y la mirada de la cocinera; ella, que fue abrasada en su juventud por la pasión y el deseo. Para Cirlot, siguiendo a Heráclito, considera al fuego como “‘agente de transformación’, pues todas las cosas nacen del fuego y a él vuelven” (209); Amor siempre estará atraída a éste, ella es vida, una vida que quiere brillar y arder, arrasarse con el mundo y ser centro de atención.

En un cambio drástico, la niña se conduce hacia espacios más íntimos, como “El baño de mi padre”, que al ser habitado por su padre adquiriría vida y sentido; el topos, en este

apartado, sirve para configurar el personaje del padre, su presencia es la que dota de significación al lugar:

Una dignidad cotidiana lo salvaba de su rutina: el agua nunca faltó, y siempre había discretos jabones y albeantes toallas.

En el espejo resentido papá reflejaba cada mañana su rostro imperturbable. Y el oro tibio y triste del marco contrastaba sus daños de luz con la nobleza de la presencia de mi padre (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 210).

La figura paterna parecía ser suficiente para dar al espacio la dignidad de la clase aristocrática; ni la bancarrota ni las preocupaciones domésticas podían minar el carácter benevolente, elegante y refinado. Ni si quiera en agonía, Pita podía verlo humillado por la muerte:

[...] la mitad de mi propio ser; la mitad de potencia y mi debilidad; la mitad de mi vida y de mi muerte... se moría sin estridencias y sin reproches. Moría con la dulzura ejemplar de quien en setenta y seis años de vida no pudo ser abatido espiritualmente ni con el desgajamiento de su fortuna, ni con los contrastados temperamentos de sus hijos, ni con la turbulencia de los seres humanos (210).

El recuerdo de su padre permanece en su memoria como un ser elevado, alejado de lo mundano y de su propia familia; su espíritu dedicado a Dios nunca fue inmutado por el mundo; él y su casi beatitud fueron casi la cercanía con la imagen del Dios que tanto anhelaba ver y sentir de niña; Dios se resume a ser el padre que ella admiraba tan profundamente y al que idolatró durante toda su vida.

Por ellos, la muerte de “ese hombre henchido de Dios” significó que Guadalupe tomará una desición sobre su vida, sobre todo, porque ella no pasó los últimos momentos con él, ya que por desición de su madre, que: “[a] mí me sacaron de la habitación en ese preciso instante. Alguien me llevó a la casa de las Sagasti” (211), donde pasó nueve días, recorriendo y admirando el jardín de los Sagasti hasta que ya había muerto su padre; su regreso, ignorante del fatal deceso, marcó aún más el distanciamiento con su madre:

No llegué a acercarme a mi madre. Ella adelantó sus brazos pretendiendo acercarse a mí. Lancé un alarido; un desenfrenado alarido de vida y muerte, Y apoyándime sobre la hermana más cercana, grité a mi madre:

-¡No, no me toques, tú fuiste quien lo mató, sólo tú, tú me lo has quitado, tú me has perdido, ya no tengo a mi papá! [...]Tú lo mataste, tú, malvada, tú eres la mariposa negra (213).

La figura de la madre de pie en la escalera, vestida de negro para anunciar el luto, hizo que la pequeña Guadalupe viera en ella a la mariposa negra, que como había dicho Ignacia, anunciaba la muerte de alguien; la muerte de quien más quería, de su Dios personal, la hizo aún más rebelde y la hundió aún más en la soledad por lo que fue enviada a Monterrey, donde “tuve por primera vez conciencia de un espejo. Me lo regaló mi compañera de escritorio ; yo, recordando a mí padre, pude contenerme y me aparté de ese terrible ávido vacío” (213). Verse en el espejo no fue verse a sí misma, sino ver al padre ausente que tanta falta le hacía; la escuela resultó un infierno que la alejó de Martha, quien era ya una señorita, mientras ella seguía siendo considerada una niña. Pero, el regreso a casa durante las vacaciones no ayudaron a superar la pérdida del padre y la estancia casi tortuosa que significó el colegio:

¿Pero qué pasaba? ¿Por qué veo mucho más pequeño el *hall* y la palma también se ha reducido de tamaño? Y hasta la mesa colonial parece más pequeña. ¿Qué sucede, Dios mío? ¿Qué es lo que a mí me pasa?

Lo que pasaba era el tiempo sin que yo pudiera apreciarlo ni aprehenderlo (214).

Pita había crecido, su mirada infantil ya no es la que nos guía por la casa, el tiempo ha cambiado, incluso la situación familiar se ha modificado; la interacción entre los habitantes, tampoco es vista de la misma forma a como cuando era una pequeña tirana:

Encontré a mi madre más guapa que nunca, y a mis cuatro hermanas mayores con novios o pretendientes, y planes de trabajo.

¡Las Román trabajando! ¡Qué escándalo, que afrenta para la victoriosa sociedad mexicana! (214).

Ante la necesidad, la familia Amor/Román debió modificar sus costumbres, olvidar los prejuicios sociales sobre el trabajo femenino para jóvenes de “buena familia”; convirtiéndose en pioneras de ámbitos como el periodismo, la medicina y el arte. El único espacio que pareció no cambiar a los ojos de la joven Pita, fue el cuarto de padre:

Abrí la puerta y me encontré en la alcoba de mi padre. Estaba intacta, como cuando él vivía. Todo estaba en orden y pulcramente cuidado; la alfombra verde y serena, el magnífico papel tapiz tinto en rojo; el lavamanos de caoba con superficie de mármol, la jarra antigua de porcelana labrada. [...]

[...] esa recámara no me pareció pequeña, como toda la casa. Antes bien la vi inmensa, más grande que antes, tan grande y perfecta como la propia muerte de mi padre (215).

Al no estar su padre en la habitación, ésta se percibía enorme y sobre todo, vacía; el tiempo parecía haberse congelado, manteniendo el recuerdo de la figura paterna, que era todo para Amor, quien a sus ojos semejava un santo que podía ensimismarse para acercarse a Dios, como si su naturaleza fuera divina.

Con un cambio temporal y espacial, la narradora nos sitúa en “La sala”, a través del recuerdo de los festejos decembrinos que la alejaban de sus angustias. Recuerda cuando dirigía la procesión del juguetero hacia la sala, mientras sostenía la pequeña charola que contenía al niño Jesús que “nacería”; casi, mágicamente, los espacios por los que esta procesión pasaba, cambiaban momentáneamente: “En esos instantes la galería se perpetuaba. La galería vencía al tiempo y sus cristales rotos y a las horas que en ella estuve encarcelada. En el breve trayecto de tiempo y espacio que duraba la procesión, la galería de mi casa cobraba sentido” (220). Lo divino es parte esencial en la vida de Pita, su deseo por sentir a Dios la ocupan la mayor parte del tiempo, pero siempre, había una contradicción en sus pensamientos, la imagen de sí misma como ser divino: “Mis ojos fijos empezaban a turbarse, comenzaba a dañarme tanta divinidad en mis manos. ¡Dios de todos los sentidos! Y por un instante se nublaban la arrobadora imagen del niño y creía yo ver recostadas en el lecho de heno a Conchis” (220).

Nos focaliza, otra vez, en sus ojos y lo que ve: Conchis, como niño Dios siendo adorado, Conchis que es realmente ella, Pita, deseando ser el centro de la mirada y la adoración del mundo, capaz de cambiar el ambiente con su presencia, llenar los espacios con su imagen y su personalidad; tal y como su padre era capaz de hacerlo. Por ello, en una ocasión en que “Conchis, que entonces reinaba mi ser, fue colocada en el árbol a modo de estrella.. [...] Pero la presencia de Conchis me perturbaba. [...] Ya no me contuve. ¡Quitó al Niño Jesús de su pesebre y coloqué a Conchis!” (228). Su deseo por ser divina se ve reflejado

en el pequeño alter ego de celuloide, ese pedacito plástico que podía disfrutar de todo lo que Pita anhelaba y que conseguía para la muñeca, pero que realmente era para sí.

Extrañamente, en el nacimiento que la familia había montado en la sala bajo el árbol, se había organizado una pequeña procesión de borregos, “[e]l más pequeño de los borregos quedaba muy cerca del Divino Pesebre. Llevaba una tarjeta que decía Pita” (228); el borrego, está cerca de la divinidad, pero Guadalupe no se conforma con sólo ser testigo de la grandeza del Niño Jesús y usurpa, a través de Conchis, el lugar que ella desea ocupar para la eternidad y ser adorada e idolatrada por todos¹⁵¹. Y, aunque la Nochebuena era el momento en que todo podía ser armonía; al acabarse, la distancia entre ella y el resto de la familia se hacía más grande; y, el espacio, regresaba a la monotonía, el tedio y el declive, como lo muestra al situarnos en “El baño de Martha y Guadalupe”, el cual “era lamentable: la tina de una época prehistórica, al lavarnos en desorden perenne, una cómoda despintada e inútil y un espejo descarado y mustio. El piso con mosaicos dañados, y el techo desnudo y alto” (231). Casi nada en ese baño le es agradable, “[e]l único encanto que tenía esa pieza eran los vidrios de la ventana. Como gruesos ópalos dejaban que la luz entrase descomponiéndose en tenues colores cambiantes” (231).

El espacio familiar sigue como lo indeseado por la pequeña, excepto los vidrios de las ventanas, que a pesar de estar descompuestas y no abrir jamás, permiten la entrada de la luz generando colores que parecen darle esperanza desde el exterior, desde los cielos que ella tanto desea recorrer. Por ello, el llegar a “Mi cuarto” significaba el “llegar al final de un laberinto humano. Era caer en mí misma en forma desbandada. Era, ya sin esperanzas, aceptar otro día muerto; un eslabón más de soledad y el olvido que se iba encadenando

¹⁵¹ Amor presenta dos momentos en relación con la construcción de Dios; en un principio, narra parte de su niñez como un período de tiempo centrado en buscar a Dios, pero conforme se mueve por la casa de su niñez y se va acercando a la salida, la necesidad de un Dios para su existencia se transforma en el asumirse a sí misma como una Diosa. En una plática con la escritora, registrada por Schuessler en la biografía de Amor, la misma Guadalupe señala este guio acerca de su propia divinidad: “frente a la soledad de dios yo soy su espejo o él el mío” (M. Schuessler, Guadalupe Amor. La undécima musa 223).

enmarañándome a mi ávida existencia” (231); su cuarto semeja una metáfora de sí misma, no es el espacio que ella posee, pues lo comparte con Martha y nana Pepa, sino es realmente llegar a sí misma, a comprender que el único lugar que realmente le pertenece es su cuerpo, desde el que vive, conoce y reconoce el mundo: “Todo mi cuerpo temblaba en él mismo, y mi propio corazón era como un reloj implacable y disparate” (232), el miedo a la soledad y a la muerte los vive a partir de la conciencia de poseer un cuerpo que con el paso del tiempo va a ir muriendo; vida y muerte están estrechamente entrelazadas; nada, para ella, es diferente o contraria, la dicha, inclusive, la considera un demonio: “cada noche, al entrar a mi cuarto fui amenazada por toda clase de deminios, hasta por el demonio de la dicha, el más voraz, el acosador más implacable” (232), pues es sólo momentánea y al pasar, la regresa a la realidad triste de una habitación en la que “no hay muebles. Lo único que hay es un tumulto de pensamientos encontrados. Nada importa si las paredes están llenas de garabtps pintados por mi propia mano; [...]. Salen sobrando esos detalles de objetos que despupes de todo se pierden entre la sombra de la noche. En el día ecito hasta donde es posible estar en mi cuarto. Pero ya acostada en mi cama ¿qué es mi cuarto?” (232); hay una fusión su cuarto y su cuerpo, pasa los días recorriendo cada rincón de la casona con tal de no enfrentar sus pensamientos que son liberados por su soledad, parece entrar y salir de cada espacio como si su mirada fuera un portal entre ellos; mira su cuarto con unos cuantos muebles y luego avanza hacia sí misma, donde no hay nada más que sus pensamientos y, el cuestionamiento final recae en una preocupación ontológica, qué somos, qué es ella en ese cuerpo que habita, esa habitación propia que la contiene, pero que más adelante comprenderá que no por ello la limita, pero siempre amenazado por “[e]l tiempo, hemorragia lenta que nos hace para deshacernos” (234), vivir, en resumen, es morir.

De pronto, sus pensamientos salen de la habitación y la casona, para dirigirse a La Primavera, una tienda donde los dulces y los títeres de barro eran puestos en venta, donde Pita

se enfrentaba a la difícil decisión de elegir entre las diminutas figuras de Don Juan Tenorio, payasos o “el demonio hecho diablos de colores, con cuernos, que más que miedo infundían ternura y deseos de acariciarlos” (223); la divinada no es ahora el centro de su atención, sino el demonio incomprendido, el que se ha visto como lo opuesto a Dios, pero que para ella no representa ni el peligro ni el pecado que la religión le ha dado como significado.

Finalmente, su elección se veía casi obligada por la premura y el gentío que pasaba por el local de Refugio y Matilde Vélez de León, escongiendo un pequeño payaso que sería colocado en la cabecera de su cama, lugar que desde donde temía, soñaba y, hasta recordaba algunos sucesos importantes, como sus visitas a la finca de Mr. Johnson, gran amigo de su padre: La Taxqueña, una casa que Pita consideró como “el más maravilloso que mi niñez pisó” (235), sobre todo, por un jardín que ofrecía la vista de “las fuentes de la Taxqueña tenían la belleza de lo sencillo, de lo sobrio, de lo geométrico. Eran largas y serenas. Jamás les faltaba agua y nunca se desbordaron; su color, aunque el cielo, el follaje y mi estado de ánimo variasen, era siempre el mismo; verde perpetuo, verde tranquilo, verde contenido” (236). Aunque las fuentes de la Taxqueña no eran redondas, siempre fluía el agua, la vida representada en el fluir de este líquido, que además era verdoso, parecía tranquilizar a la pequeña, mostrándole la posibilidad del movimiento que le servía para “afrontar el día, y a afrontar los cuartos de mi casa” (237).

El cuarto de Pita, su mente, le permite transitar desde el recuerdo por diversos lugares ajenos a su casa; nos lleva, a sus catorce años, a casa de lo Bolaños, donde disfruta jugar en el jardín sin importar la inmensidad de éste y al que dejó de ir a raíz de la muerte de la madre de Leoncita. También, regresa al Mercado Juárez, que recuerda por sus colores y por todo lo que en él se vendía; su mirada, ávida de color se posana entre las semillas, los aretes, hasta los muñecos de trapo y, sobre todo, los artículos para las posadas y la cena de Nochebuena y los preparativos de Semana Santa:

Para las fiestas de Semana Santa, brindaba su diabólica bullanguería los judas, que con sus rostros mitad morado, mitad solferino; [...] y adornados con sartas de cohetes que les saltaban por las orejas y las fauces. Había aguas frescas en vasijas de barro oloroso y enramado, matracas que en su jubilosa madera pintarrajeada celebraban ruidosamente el Domingo de Resurrección (240).

Otra vez Amor, mezcla su memoria personal con la memoria colectiva, por lo que

[...] descubrimos que nuestros recuerdos no son sólo nuestros y personales como creíamos, sino parte de un tiempo que nos impone los paradigmas de una memoria colectiva elaborada como un verdadero sistema de reconstrucción histórica y justificación del presente del que somos prisioneros, aunque no tengamos plena conciencia de ello (Del topos al logos 133).

Amor entemezcla su vida con las costumbres y las celebraciones comunes de la época que le tocó vivir, acentuaba aún más su sentimiento de aislamiento; ella sólo era testigo de esas celebraciones pero no podía participar debido a que las normas de la sociedad a la que pertenecía no se lo permitían, además que le dejaban claro su falta de divinidad, ya que le “faltaba algo por aquellos días. Tal vez tenía aún muy cercano el recuerdo de la muerte de Cristo y ese bullicio de cohetes y matracas hería mis oídos de niña no resucitada. De niña profunda. Profundamente sola¹⁵²” (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 240).

Curiosamente, su cuarto es el lugar desde el que recuerda los espacios fuera de casa, ese espacio que no le era realmente íntimo, sí le permitía observar más allá de las cuatro

¹⁵² Es consciente de su falta de divinidad, de su necesidad de atención, el recuerdo de los lugares que la hacían dichosa, terminaban por recordarle su condición solitaria. Además, este fragmento muestra la pugna entre la niña que busca al Dios al que su familia le ha hecho adorar y el asumirse como una Diosa; intenta compaginar su vida con la vida de Jesucristo, sin tener éxito, pues ella no había muerto por amor a los hombres, ni había resucitado por gracia divina.

paredes de la habitación, donde “iba pasando el tiempo. Yo crecía y conmigo mi tendencia a la desesperación. [...] El tiempo se iba metiendo dentro de mi, lento e implacable” (252), pues mientras los años pasaban en ella, la cambiaban para siempre, ya no podía soñar con mejores días, los recuerdos ya le eran insuficientes: “No, no era posible soñar. Ya no sólo el insomnio desgajaba mis noches; ahora, la imposibilidad de soñar sin dormir venía a profundizar la negrura demi alcoba, donde yo creía que jamás iba a amanecer. Y amanecía. Amanecía, amencía, amanceía...” (252). Su calidad de niña quedaba atrás, la casona ya no le ofrecía nada, ni un pasado ni un futuro... era como una muerte lenta que la mantenía en anonimato frente al mundo, el olvido de sí misma... Esto, la lleva a “La escalera a la calle”, que significa su huída; al fin, los infructuosos intentos por alejarse de la casa materna se convierten en un hecho la noche del día de su cumpleaños; ha crecido y ha tomado una decisión:

Estuve a punto de agarrar el picaporte, pero dentro mí había una determinación incubada en años de soledad, calmores y silencio.

Di el último paso y traspasando un tapete de fibra que remataba la escalera, me encontré con le frío cerrojo del zaguán y la oscuridad de la puerta¹⁵³ de nuestra casa.

Con un impulso más potente que mi pensamiento, puse la mano sobre el picapore y abrí la puerta rápida y calladamente.

Ya no volteé la cara. Miré tan sólo el quicio de piedra del zaguán y casi momentáneamente, lo pisé con brío, cerrando la puerta con un golpe sordo que resonó en toda la calle de Abraham Gonzáles (256).

¹⁵³ Para Gaston Bachelard, “[l]a puerta es todo un cosmos de lo entreabierto. Es por lo menos su imagen de *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su transfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (261); sin embargo, la puerta en la novela de Amor no representa una ensoñación, sino la libertad verdadera, la liberación de los tapujos y las normas de un deber ser marcado en el género y en el estatus social que gobernaba el universo de la casa y le abría la posibilidad de un devenir.

A pesar de los espacios que le brindaron un poco de consuelo, como el *den*, el cesto de la ropa sucia o el costurero de Bibi, Pita debía abandonar la casona que una vez su padre construyó para sus hijos; estaba segura que el exterior le ofrecería el lujo que no pudo conocer ahí, pero sobre todo, esa huída significaba el paso a la libertad, la atención del mundo y su resurrección como Diosa.

Lo único que la separaba de esta promesa era “La fachada”¹⁵⁴; la cual al poder al fin cruzarla, le permitió por “primera vez en mis catorce años que pisaba sola la calle” (256); el primer rasgo de independencia había sido dado por la adolescente Pita y resultó significativo, ya que al salir de la casa, lo primero que sucedió fue que al mirar “la fachada de mi casa y una ráfaga de viento desorbitó mis ojos” (256); como si esa primera vez, sola en la acera le cambiará la forma de ver de mundo y ver su ahora, antigua casa: “Caminando de espaldas di unos pasos para poder mirar toda la fachada de la casa. Me la quería llevar en mis retinas”, pero pronto, su mirada nos devolvió una visión diferente de la casona en la que había habitado: “De pronto sentí que todo me daba vueltas y que los cuarenta cuartos de mi casa giraban atropelladamente y se revolvían entre ellos mismos junto con los pasillos, escaleras e inciertos parajes” (258); todo lo que había sido su mundo desaparecía, lo que ella aún se aferraba a creer como suyo, iba lentamente desapareciendo; una muerte simbólica de su visión de niña da paso a la visión de la mujer que ve

[c]omo en un fin de mundo, [donde]se confundían personas, muebles, objetos y plantas raquíticas.

¹⁵⁴ La fachada representa el límite o la frontera que separa la casona del resto de mundo; comúnmente, una frontera “sirve para proteger los espacios donde operan y se desarrollan energías culturales propias. [...]La frontera contribuye a definir esa noción de <<modo de vivir>> que conlleva la idea dominante de peculiaridad en un medio dado, lo que se reivindica como identidad” (Aínsa, Del topos al logos 219); de este modo, el lindero con la calle, indica el abandono no sólo del espacio, sino de la forma de organización moral y social.

Sentí mareo y náuseas, angustia espiritual y ansiedad física. Mi casa e venía abajo en el más silencioso de los desastres.

Familia y criados se mezclaban sin diferencia de clases, y objetos suntuosos perdían su vanidad inútil, revolviéndose con modestos y gastados utensilios (258).

El universo infantil en el que vivió sus primeros catorce años desaparecía frente a sí, fue la ruptura con el mundo familiar; la clase social no importó, la muerte de su inocencia de niña le dejaba claro que

¡Detrás de esa fachada no había nada, absolutamente nada! Ni familia, ni humanidad, un cariño.

Yo no dejaba atrás sino un jardín sin plantas y una casa vacía.

Una casa sin besos, sin oídos, sin voces ni esperanzas.

Una casa que no era sino una fachada, una fachada estática, impenetrable. Una fachada resguardando sombras. ¡Una hipócrita fachada protegiendo el vacío! (258-259).

Apariencias era el único recuerdo que el quedaba de la casa familiar, sólo un espacio vacío y viejo, frío y sin el amor que tanto necesitó; por ello, “[l]a miré una vez más de frente y me fui caminando idiotizada por mitad de la calle, sin otra compañía que el viento, que me rodeaba como el más preciso de los ataúdes” (259). Sin remordimiento ni culpa, se aleja de ahí, consciente de que algo en ella había muerto, y eso era su inocencia infantil que intentaba aferrarse a la idea de un hogar que nunca tuvo realmente, al menos, no desde su mirada.

Cada rincón, hasta ahora analizado, ha mostrado que el espacio se relaciona estrechamente con los personajes. Desde la memoria del dolor o *historia passionis*¹⁵⁵, trata de explicar la construcción de su ser, demostrando que su actuar, su devenir como mujer extravagante, la hace libre.

De esta manera, la movilidad que la niña tiene dentro de la casona y los espacios exteriores que se relacionan con sus recuedos, es parte de la cartografía personal de la poeta, como Rosi Braidotti escribe:

La identidad es retrospectiva: representarla implica que podemos diseñar mapas precisos, pero sólo de los lugares donde ya hemos estado y en los que ya no estamos. Las cartografías nómades deben volver a trazarse constantemente; por cuanto son estructuralmente opuestas a la fijación y, en consecuencia, también, a la apropiación rapaz. El nómade tiene un agudo sentido del territorio, pero no de su posesión (Sujetos nómades 77).

Reconoce su paso por la casona familiar, pero no se establece en ella, sirve para generar un calco de su infancia que justifica su ser en el mundo, su actuar en él como la mujer libre y rebelde que era. Amor es una nómade desde la infancia, que busca crear un camino para recorrer el mundo y ser reconocida, no para hacerlo suyo, sino para conformarse a sí misma a través de las experiencias vividas y los espacios habitados. Por lo que, su narración aborda el primer universo que la albergó mientras tomaba la decisión de salir de casa y

¹⁵⁵Reyes Mate, en *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política* (2003), señala que

[l]a memoria no consiste tanto en recordar el pasado, como en reivindicar esa *historia passioni* como parte de la realidad.[...] La memoria tiene una pretensión de verdad, es decir, es una forma de razón que pretende llegar al núcleo de la realidad inaccesible al raciocinio. En esta pretensión de verdad de la memoria se esconde la explicación de por qué el olvido es injusticia (24).

Para Amor, contar su infancia y sobre todo desde su perspectiva, sirve para que su historia y ella misma no caigan en el olvido, que significa la muerte total para ella y a la que se niega por completo. La historia de su dolor, es así la verdad de su ser.

continuar el recorrido nómada fuera de las paredes que sólo limitaban sus ímpetus de saber a través de observar y, de vivir el resto de los espacios que ofrecía el mundo exterior.

El cuerpo, además, adquiere un sentido de espacialidad; su pensamiento habita un cuerpo que a la vez, mora la casona y luego morará el mundo; aunque, sin una perspectiva de género, asume su corporeidad y la visión de éste la hace desde la cuestión de la existencia: ¿quién es desde ese cuerpo? Pero, sobre todo, cómo decide vivirlo, que resulta ser bajo sus propias reglas, dirige su vida y su cuerpo según sus deseos, en un constante devenir, alejándose de las normas impuestas por la madre y la casa misma que no son más que las técnicas de poder del sistema patriarcal tiene para dominar a la mujer desde su cuerpo.

De este modo, el espacio claramente depende de las personas que lo habitan y viceversa, en un proceso dialéctico; espacio-persona se influyen mutuamente; el contexto social y económico determina a la persona, pero ésta, según sus experiencias, conquista el espacio decorándolo, limitándolo y organizándolo: el padre, gran lector y soñador, vive entre libros en la elegante biblioteca, mientras que su madre, mora entre los restos del lujo que la bancarrota les permitió conservar, aparentando lo que ya no tenían y lo que nunca fueron realmente. Sus hermanos, por su parte, vivieron el espacio según las normas de la madre, quién decidía si eran ya adultos o no. Mientras que los sirvientes, vivían a cierto margen, pero siempre marcado por la diferencia social y cultural.

Pita vaga por los espacios pues establece diversas relaciones con el resto de los habitantes; la constante focalización de la narración en sus ojos indica cómo percibía ese pequeño universo que marcaría su forma de relacionarse en el mundo; los símbolos que constantemente emplea, como la fuente, el jardín, el cielo y las ventanas, muestran la manera en cómo concibe al mundo, siempre, en contraste o comparación con la casona familiar.

Por otra parte, es evidente la preocupación de la niña-narradora por las cuestiones teológicas, al principio heredada por su padre, pero introyectada como una necesidad sobre sí misma; no busca acercarse realmente a Dios, sino ser una Diosa a la que se debe adorar, que merece la inmortalidad. Tal necesidad la lleva a alejarse del mundo familiar para conocer el mundo exterior, ese *afuera* que será retratado en el libro de cuentos *Galería de títeres*, donde hace una cartografía de los espacios de la marginación.

4. La ciudad de Guadalupe Amor: la Ciudad de México en Galería de titeres

Frente a la historicidad [...] la literatura intenta preservar los asediados espacios de la memoria individual, los mecanismos mediante los cuales los recuerdos personales se subsumen en la memoria colectiva y como éstos se metaforizan y alegorizan, propiciando la inserción del recuerdo en lugares significados por la ficción o la poesía.

Fernando Aínsa

Si la casa es el primer microcosmos en el que el ser se desarrolla, la ciudad es el lugar en la que éste establece diversas relaciones con su entorno que, si bien, están influidas por sus primeras experiencias bajo la organización del hogar, también presentan normas y características propias que interactúan con el sujeto, que modifican y que la modifica.

Fernando Aínsa hace ver el papel que juega la representación urbana dentro de la literatura, indicando que ésta adquiere diversas significaciones que dotan de un sentido determinado al texto o a la historia narrada, sin importar que ésta sea de una ciudad “real” o imaginaria, pues siempre es presentada de forma subjetiva; además que se encuentra influenciada por un imaginario socio-cultural¹⁵⁶. Esta representación es considerada por Aínsa como una “geopoética de la ciudad fundada en la memoria que su trama urbana es capaz de condensar, trama infatigable de imaginación y memoria en la ciudad” (Del topos al logos 142), pues entre la memoria individual y colectiva se dibujan las ciudades ficticias que establecen, a su vez, nuevos imaginarios. En el

¹⁵⁶ Néstor García Canclini, en una entrevista que le fue hecha por Alicia Lindón en 2007, define a los imaginarios como

[...]un campo de imágenes diferenciadas de lo empíricamente observable. Los imaginarios corresponden a elaboraciones simbólicas de lo que observamos o de lo que nos atemoriza o desearíamos que existiera. [...] Lo imaginario viene a complementar, a dar un suplemento, a ocupar las fracturas o los huecos de lo que sí podemos conocer (89)

Es decir, son los saberes asumidos por una colectividad que intentan explicar, social y culturalmente, algún hecho o suceso.

caso de algunas obras literarias, las ciudades que representadas son capaces de mostrar la conjunción de historias: la colectiva y la personal, haciéndonos entender que

[...] nuestros recuerdos no son sólo nuestros y personales como creíamos, sino parte de un tiempo que nos impone los paradigmas de una memoria colectiva elaborada como un verdadero sistema de reconstrucción histórica y justificación del presente del que somos prisioneros, aunque no tengamos conciencia de ellos (133).

Aínsa se refiere a que nuestros recuerdos también se encuentran condicionados a un orden ya producido y establecido por una autoridad que organiza y nombra las calles que constituyen la ciudad; en este sentido, nuestras memorias son las experiencias de vivirla, la forma en cómo hemos vivido dichas calles que determinan no sólo nuestro proceder en un momento dado, sino lo que podemos recordar. Cuando un autor recrea una ciudad que ha visitado, no sólo recurre a los imaginarios ya impuestos, sino también a la experiencia obtenida entre ellas y, no debemos olvidar que estas experiencias parten de habitarlas desde un cuerpo sexuado, como lo afirma Claudia Zavala de Sautu en “El paisaje en relación cuerpo-ciudad” (2005), “cuerpos y espacios interactúan configurando el escenario de la ciudad, en un proceso de creación recíproca y permanente. [...] Nuestra existencia humana es corporal y nos es posible soslayar esa condición del ser: somos con y en nuestros cuerpos” (4); una ciudad, al ser un producto social y cultural, interacciona con otros constructos como el género, que establecen el actuar de sus habitantes, ya sea por género, edad, raza, nivel socio-económico, etc.

Por ello, la Ciudad de México, a pesar de ser retratada infinitas veces por diversos autores, nunca será la misma; cada uno imprimé en sus calles sus propios

imaginarios, derivados de sus vivencias personales. Guadalupe Amor, así, configura una ciudad por cuyas calles transitan personajes marginados, en una constante interacción que los hace a la vez que se ven modificadas por ellos. Este capítulo hará un breve recorrido por cinco de las cuarenta historias¹⁵⁷ que recrean la Ciudad de México de medio siglo, confundiéndose entre casonas, restaurantes y callejones, dando voz a los marginados que viven en ella y que muchas veces han sido ignorados y acallados.

4.1 Pita y el cuento

Si la novela de Guadalupe Amor fue poco conocida, la antología de cuentos que escribiera en 1959 fue casi ignorada; tal vez, se deba a la tradición literaria que imperaba durante la década de los años cincuenta, que a consideración de Lauro Zavala, “[e]s el referente más importante de la escritura contemporánea” y cuya

[...] escritura se caracterizó, en general, por su naturaleza intimista, como una escritura próxima a la tragedia y a la tradición hierática. En este contexto, el cuento era entendido aún como una preparación para la escritura de la novela, y tal vez en parte, por esta razón muchos de estos cuentos tendían a ser relativamente extensos, casi en competencia con la novela corta (El cuento mexicano contemporáneo 277).

Galería de títeres, publicado por el Fondo de Cultura Económica, en primer instancia, no fue la obra preparativa de Guadalupe Amor para la escritura de la novela pues en 1957, sólo dos años antes, ya había publicado *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*. Además, Amor nunca se apegó a las normas que la limitaran a ella o a su escritura, por lo que este libro de cuentos no se insertó en la

¹⁵⁷ La selección de las cinco historias se debe a la necesidad de delimitar el análisis de personajes femeninos cuya identidad se ve influida por el espacio que habita; esto, con la intención de identificar cómo la autora constuye a sus personajes mujeres en una época y espacio determinado, como es la ciudad de México de medio, relacionándolo con el habitar lo público y lo privado.

tradición literaria y a diferencia de la corriente de la época donde la tragedia era parte de la trama de la mayoría de las obras, el tono solemne era parte esencial de la escritura y se recurría a una larga extensión, Guadalupe irrumpió con una serie de cuarenta historias cortas presentadas desde diversas voces, donde retrata la vida de sujetos copiados de la realidad¹⁵⁸ urbana que la poeta y narradora absorbe con la mirada, a través de esos grandes ojos que intentaban saciar la curiosidad por el mundo y la vida; estos personajes aparecen situados en la marginación, ya sea social, emocional o económica.

A pesar de ser una propuesta diferente y proponer una escritura propia y novedosa, la crítica hacia este libro sólo se ha centrado en los aspectos formales, minimizando las aportaciones que esta prolífica escritora realizó con su obra. Un ejemplo de ello es la reseña realizada por Jorge Olmos publicada en la *Revista Universitaria* en 1960, la cual señala que:

[e]l sistema, francamente impresionista, aunque no exento de aciertos verbales que se reflejan en una prosa breve, ceñida y expresiva, y de un indudable poder de observación y caracterización, sigue un sistema demasiado unitario y termina por hacerse cansando.

Todos los personajes retratados están vistos nada más a través de sí mismos; todos tienen un defecto común; el egoísmo [...]. La renuncia absoluta por parte de la autora a cualquier intento de desarrollar una acción por mínima que sea, unida a estas tres constantes agobiantes,

¹⁵⁸ Lauro Zavala, en “La palabra en juego: el cuento mexicano reciente y la escritura lúdica” introducción de *La palabra en juego: antología del nuevo cuento mexicano* (1998), afirma que “la vida cotidiana siempre ha sido la materia prima de la narrativa” (8), pero en el caso de Amor, esa cotidianidad es retratada desde una visión subjetiva; recordemos que, lo que la ficción busca no es, simplemente, generar un sentido de verosimilitud sino el parecerse a la realidad y, esto es lo que hace Guadalupe Amor, transporta a los seres que ha observado en su deambular por la ciudad, para crear una ciudad desde su propia perspectiva, bajo su propia mirada.

termina por dotar el libro de tono uniforme, monótono, que hace olvidar inclusive las cualidades de observación y los hallazgos verbales (31) .

Tal reseña, deja de lado diversos aspectos que ofrece la lectura de las cuarenta historias narradas en *Galería de títeres*, en primer instancia, no todos los textos son narrados desde la primera persona, pues existen relatos presentados por un narrador extradiegético que a veces funge como juez, dictando valoraciones sobre los personajes y la vida que éstos han tenido o elegido vivir. Se calificó como monótono, el que la autora, de forma consciente, no narrara las acciones de los personajes, sino las consecuencias de vivir aceptando su destino o, alterando las normas impuestas por la sociedad patriarcal.

Beatriz Espejo, en cambio, en “Pita Amor atrapada en su casa” (2007) reconoce la influencia de uno de los escritores más importantes para la cuentística mexicana: “[e]l cuidado del estilo, el ahorro de las palabras y el respeto por la página revelan su cercanía con Juan José Arreola a quien por entonces había tomado como maestro” (20), y del texto señala que

[L]os personajes son generalmente femeninos, usó estructuras lineales. Le dio importancia a principios y remates atinados. Se preocupó poco por encontrar los tres pasos básicos ortodoxos y por darle tensión al clímax, cosa que acerca estos relatos a la estampa. [...] A mí juicio la novedad radica en la temática que nadie en México había tratado antes. [...]

Los personajes de distinta condición guardan lazos invisibles. Toman lugar en un museo de seres solitarios deambulando sin rumbo como si Dios, desentendido de su quehacer, hubiera regado sobre la tierra puños

de sal. Nunca se cuestionan ni detienen su marcha, actúan como ciegos que recorren a tientas su camino y aguardan su fin aun sin quererlo (20).

Como el título refiere y como lo afirma Espejo, *Galería de títeres* es un museo de seres dominados por la sociedad, al margen o dentro de ella, pero que termina por reafirmar sus normas sin cuestionarlas; si su destino ha sido decidido por otro no les importa, ni siquiera lo consideran, asumen su vida como algo ya dado o hecho, como si inconscientemente hubieran interiorizado la premisa cartesiana de la sustancia/esencia, el ser como algo ya dado; esto, a modo de crítica por parte de Amor, que entre líneas, denuncia la organización imperante de la sociedad mexicana que le tocó vivir y que además, la amó y juzgó en igual medida, tan contradictoriamente como ella misma.

Patricia Reguera Sánchez, por su parte, en el artículo “Pita Amor y la reconstrucción del yo” (2011), refiere de este libro, “cuyo tema principal son las mujeres maduras, como ella. En esta obra muestra a mujeres encerradas, como en cuadros, en espacios limitados de una habitación sofocante, y peor aun: en el espacio de un cuerpo marchito” (64). Aunque el reconocimiento del cuerpo como espacio es acertado por parte de la estudiosa, el libro no sólo se centra en las mujeres maduras; hombres y niños también son protagonistas de sus historias. Más que una simple apología de mujeres solas y devastadas, Amor traza una cartografía¹⁵⁹ de lo marginal en la ciudad de México de los años cincuenta; registrando sujetos que viven en la ciudad, que sin importar si de lo privado y lo doméstico se trate.

¹⁵⁹ Nuevamente recurrimos a la imagen de la cartografía, debido a que ésta sirve para identificar el recorrido que hacen los personajes de manera individual al vivir según performatividades, para después, en conjunto, conformar la ciudad que Amor ha aprehendido a través de los años, gracias a la observación y a la curiosidad de la autora.

Guadalupe Amor configura la ciudad a partir de las relaciones personales de los personajes que viven entre sus páginas y que están determinados por la condición social, económica y de género, situándolos en un espacio que los confina, los define no de manera personal y social; es decir, cómo se perciben a sí mismos y cómo son percibidos por la sociedad.

4.1.2 Mínima cartografía de la ciudad de México

Galería de títeres es un libro que a pesar de su corta extensión, ofrece una variedad de historias que buscan representar las voces acalladas, aquellas que la autora ha observado en su deambular; Guadalupe Amor retrata parte de la ciudad de México a partir de estas cuarenta historias, registra la vida cotidiana en lugares públicos y privados que configuran a la sociedad de finales de los años cincuenta.

En el ensayo “Espacio y literatura en Hispanoamérica” (2002) de Alicia Llanera, afirma que

[...] el espacio es precisamente un punto de anclaje, y una imagen fundacional de la realidad, las geografías literarias serán también signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociológicos de pueblos y de individuos: nuestros hábitos psicológicos, perceptivos, culturales, dependen en gran medida de nuestra relación con el espacio (44).

La ciudad es el espacio con el que Pita tuvo contacto durante toda su vida, inclusive desde el encierro familiar; pues la casona de Abraham González se situaba en el espacio urbano de la capital y al cual, en paseos con su nana Pepa o con su familia, salía a explorar y que además, años más tarde, se dedicó a vagar, convirtiéndose en el universo de la autora, el escenario de su novela personal, que

tanto la marcó y que, años más tarde, ella también marcaría, tornándose en un personaje emblemático de sus calles; por algo, Ricardo Gullón, en *Espacio y novela* (1980), afirma que “el espacio es, en sí, una abstracción de las realidades en que nos movemos” (3). La imagen de la ciudad de Pita guarda relación con la ciudad latinoamericana¹⁶⁰ de Fernando Aínsa, quien considera que ésta establece una estrecha relación con el escritor, pues “parece no tener otra escapatoria que la de quedar atrapado en espiral de la infamia que se hunde en el corazón de la urbe que habita” (Del topos al logos 161); Amor explora en cada historia la decadencia del ser humano ante una ciudad que devora la voluntad¹⁶¹, que maneja a los sujetos desde las normas impuestas por una sociedad patriarcal y con la que ha tenido contacto gracias a la constante observación. Ella, como “[e]l narrador latinoamericano difícilmente podrá apostar al mito civilizador de integración y consolidación del espacio urbano. Nada parece detener el progresivo deterioro de las grandes capitales” (162). El mito de integración al que hace referencia Aínsa, sólo evidencia la burla que Amor hace en su antología de cuento hacia la sociedad progresista que, a pesar de considerarse

¹⁶⁰ Alicia Llanera, también aborda la cuestión de la ciudad, y afirma que “con respecto a la ciudad, es evidente que los últimos narradores también siguen confiándole un lugar prioritario en sus ficciones y que el clima posmoderno ha contribuido a la exploración de sus barrios, calles, rincones, márgenes y extrarradios” (Espacio y literatura en Hispanoamérica 153). Amor, no siempre ubica en topos referenciales los relatos que desarrolla en *Galería de títeres*, pero a partir de la configuración de los personajes, el espacio adquiere una significación relevante, al albergar a un ser que ha sido asignado ahí por las convenciones de una época; la cartografía que Amor hace, es parte del imaginario colectivo de los marginados, de los espacios públicos y privados que muestran la realidad de una ciudad caótica y contradictoria.

¹⁶² Al final de la antología, se puede comprender cómo la escritora realizó un mapa de lo marginal. Gerardo Franciso Bobadilla Encinas, en “Tiempo-espacio y literatura” (2008), acierta a señalar que “como categoría figurativa y valorativa, el tiempo-espacio logra la articulación de una imagen global total, del espacio novelesco, que es, asimismo, indicio y símbolo de una determinada manera de concebir y valorar al hombre y al mundo en un tiempo histórico y cultural determinado” (48). Guadalupe Amor articula así, a la ciudad de México, engloba a los habitantes ignorados y rechazados en un contexto histórico determinado, los años de los cincuenta.

moderna, aún se sujeta a los valores morales y sociales de antaño. La ciudad que Amor registra no integra a sus personajes, los aísla y margina, los pone al margen como un castigo por su origen, sus decisiones o por su rebeldía.

Los cuarenta relatos, además, dan cuenta de temas tabú, como el incesto, la sexualidad femenina, la homosexualidad y el lesbianismo, el sexo en la vejez, la necesidad de amor que los hombres también tienen y los sentimientos de aquellos que, en el poder, consideran como objetos o animales sin sentimientos a los pobres. A pesar de la cuantiosa veta que ofrecen estas cuarenta historias, para los fines de este trabajo, se seleccionaron cinco cuentos en los que el espacio ejerce un papel relevante para la comprensión de la construcción de los personajes femeninos. Los cuentos elegidos son:

“La señora Yamez”

“Televicentro”

“La del abrigo de cacomixtle”

“La insatisfecha”

“Margarita Montescos”

4.1.2.1 De vacío y soledad: La señora Yamez

*Pero por la noche, en su alcoba de espejos marchitos,
su soledad le provocaba alarmantes sudores. Entonces, con timidez
compulsiva despertaba a Francisca para que la acompañase.*

El sentimiento de soledad y angustia no sólo plasmaron la poesía de amor; si su vida estuvo llena de estas sensaciones, es normal que haya decidido retratar el dolor del resto, de aquellas personas que, como ella, sufrieron en silencio y guardando las apariencias. En la primera historia que revisaremos, Guadalupe Amor nos presenta a “La Señora Yamez”, dicha historia se nos narra desde la tercera persona, un narrador extradiegético nos introduce a la vida de la mujer viuda y solitaria, quien “[h]abitaba aún la casa matrimonial, único vestigio de sus años de esplendor y de abundancia” (Galería de títeres 10), con la única compañía de Francisca, la sirvienta. La historia se centra en la soledad que esta mujer experimenta, pues ha quedado sola desde la muerte de su marido y el ingreso de sus hijos a órdenes eclesiásticas. De entrada, se presenta a una mujer extremadamente religiosa, pero allegada a una religiosidad forzada que nos recuerda a la que la imagen de la madre de Guadalupe Amor¹⁶², doña Carolina Schmidtlein tenía: más una necesidad social que una espiritual, esto es, el comportamiento creyente como un parámetro que indicaba la buena cuna de la familia. Éste, es el primer viso en el que vemos ciertas redes entre la obra narrativa de Amor, encontraremos situaciones y personajes que son tan similares en algunas de las historias con su vida novelada, que

¹⁶² En este caso, hablamos de la percepción de la autora, es decir, desde la subjetividad de Amor, quien en su novela autobiográfica, configuró de esta manera a su madre.

parece que la autora no sólo recurrió a la observación para crear a sus personajes, sino que también plasmó a los seres con los que convivió durante su niñez.

Al igual que la figura materna retratada en la novela¹⁶³, la señora Yamez se aferra a un espacio que le permitía guardar las apariencias y conservar en alto el apellido de la familia, a la par que aparentaba una bondad de la que realmente carecía. En esta historia, la división del espacio privado y el público marca la diferencia en su comportamiento; su carácter depende de con quién se relacione. El trato con su sirvienta era hosco y humillante, “[f]recuentemente la acosaba con frases paradójicas: ‘Francisca, no esté barriendo la escalera, tengo jaqueca y no me deja descansar.’ Y después de unos instantes: ‘Francisca ¿por qué no terminó de barrer la escalera como se lo ordené?’” (10), pero frente a su círculo de amistades “con la más falsa de las sonrisas daba órdenes la criada aparentando tratarla con una armoniosa mezcla de conmiseración y distinguido alejamiento” (11). A pesar de ser “[j]efa de una de las más prestigiosas sociedades caritativas de la ciudad” (11), su actitud no era realmente bondadosa.

Esto, puede comprenderse gracias a lo observado por Celia Amorós en “Espacio público, privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’” (1994), quien nos dice que

[e]l espacio público, al ser espacio del reconocimiento es el de los grados de competencia, por lo tanto, del más y del menos. Por el contrario, las

¹⁶³ Retomaremos un breve pasaje de la novela autobiográfica para ejemplificar esta relación entre los personajes:

Bueno, Úrsula, al menos conserva uno su posición. Eso sí, las niñas se han educado como todas nosotras, en el colegio del Sagrado Corazón. ¡Pero los esfuerzos que tengo que hacer! Gabriel no se aflige tanto como yo. A veces, por la noche, le digo que no hay un centavo para amanecer, y él, con gran serenidad, me contesta que no me preocupe, que deje todo en manos de Dios. Y yo, Úrsula, con toda mi fe, no puedo conformarme con esta solución (Amor, Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie 23).

actividades que se desarrollan en el espacio privado, las actividades femeninas, son las menos valoradas socialmente, fuere cual fuere su contenido, porque éste puede variar, son las que no se ven ni son objeto de apreciación pública (2).

De esta manera, a los ojos de la señora Yamez, el trabajo de Francisca no merece reconocimiento, pues se desarrolla dentro de lo privado; aunque no lo hace desde una postura consciente de género, el narrador denuncia, veladamente, el juego de apariencias que domina en la sociedad: la caritativa señora Yamez es una mujer altiva y clasista que ayuda sólo por quedar bien frente a los integrantes de la alta sociedad y permanecer en un círculo social al que ya no pertenece, pero minimiza las labores domésticas, como si fueran sólo para las personas que ella considera inferiores.

Irónicamente, la prepotencia de esta mujer hacia Francisca cambia durante la noche, en el lugar más íntimo de la casa, su habitación “de espejos marchitos, su soledad le provocaba alarmantes sudores. Entonces, con timidez convulsa despertaba a Francisca para que la acompañase. La hacía sentarse cerca de ella y del mismo modo que sus carnes se aflojaban sin recelo cuando se quitaba el corsé, se derrumbaban su orgullo y su despotismo” (Amor, Galería de títeres 12). La necesidad de cariño y compañía convertían a la señora Yamez en un ser débil; no daba caridad, mendigaba atención. El espacio de la alcoba define al personaje de la Yamez; lo único que se nos refiere de este topos son los espejos marchitos; como en su novela, la importancia del reflejo del espejo radica en el paso del tiempo, en la evidencia ante sus ojos del envejecimiento, la fecha de caducidad de su ser como mujer atractiva y ser viviente, que de a poco, se acerca a lo que más teme, la muerte.

Desde la lente del psicoanálisis de Humbelina Loyden, expuesta en “La mujer objeto. La feminidad en el juego de los imaginarios” (1991), se aclara que existe un “*sistema especular*¹⁶⁴, [en el que] cotidiana y permanentemente la mujer se mirará en el espejo que construye la mirada de los que la rodean” (64); esto es,

[...] ella misma se observa desde el ojo del **Otro**. Este juego especular se fija desde lo más arcaico en la vida de la niña, pues lo que ve en la mirada del **Otro** (un hombre, y que ella colocara en el lugar del **Otro**) o los otros, estaría siempre impregnada de esa mirada que viene del **Otro**¹⁶⁵ (63).

“La Yamez” se ve desde los parámetros del patriarcado, ya no es una mujer joven ni atractiva; por ello, los espejos le devuelven la imagen marchita de sí misma y lo único que le queda, es conservar su posición social, aunque sea por apariencia, pues en realidad ni la fortuna ni el amor son parte de su vida. Y, aunque la presencia de Francisca no es de protagonismo, al final del cuento, recibe cierto reconocimiento, sin ínfulas ni pretensiones, ella, la insignificante sirvienta, es la verdadera mujer caritativa:

-Francisca, estoy muy nerviosa. Límpieme el cuello que suda tanto.

Francisca mía no sé cómo ha tenido usted corazón en separarse de mí.

[...]Yo la quiero a usted como a una hermana. [...] Pero la tengo a usted.

¿Verdad que nunca me abandonará?

La paciencia de Francisca lograba dormirla (Amor, Galería de títeres 12).

¹⁶⁴ Las cursivas son de la autora.

¹⁶⁶ Las negritas son de la autora.

A pesar que el narrador da un carácter casi angelical a Francisca, no le permite tener voz; la Yamez es la única que puede expresarse, aunque se contradiga, pues no está conforme con su realidad, mientras que la sirvienta se resigna a su destino de servilismo y comprensión, por lo que no emite queja alguna.

La historia encierra diversos significados, Amor acota experiencias personales a la narración; la Yamez es un reflejo borroso de algunos aspectos de su madre, a quien recuerda con cierto rencor por haberla ignorado para enfocarse a mantener una casona que los consumía económica y emocionalmente, aunado a la actitud caritativa de ayudar a los pobres de la Romita, mientras que a ella, la más pequeña de sus hijas, la ignoraba o reprendía.

Por otro lado, existe en el cuento, una fuerte crítica a la constante necesidad de aparentar, de vivir para el Otro, asimilarse a sí misma desde un discurso que nos dicta un deber ser, sin cuestionarlo ni alterarlo. El ser de la señora Yamez está configurado como algo ya dado, que se resiste a cambiar y se aferra a un *logos topográfico* que simboliza el pasado que no quiere dejar atrás, como si ella fuera ese lugar.

En esta primera historia, se señala un espacio urbano, que sin importar que sea desde lo privado, ayuda a configurar la urbe mexicana del medio siglo, así como sus habitantes; este es el primer vistazo que daremos que por la ciudad de Amor, la ciudad de los también marginados, de aquellos que están destinados a ser a partir de lo que el sistema socio-cultural impone. No olvidemos que la ciudad está constituida por hogares o, al menos, espacios que simulan ser, como se muestra en el siguiente relato a analizar, “La insatisfecha”, cuento en el que a diferencia de la vida de una viuda, muestra el ser mujer como esposa y madre en función de y para otros.

4.1.2.2 El deber ser contra el cuerpo

*Mis días tienen sol, golosinas, respeto, caricias
filiales y destreza económica.*

La vida marital dentro del hogar, los parámetros del perfecto destino femenino en relación al ser mujer, son los aspectos que desarrollan esta historia, relatada desde un yo femenino. La narración da comienzo con la presentación del personaje masculino a partir de sus cualidades: “Mi marido es un buen hombre, correcto en su trato y alerta siempre a sus deberes hogareños” (Amor, Galería de títeres 39). Dichas cualidades se refieren a la masculinidad¹⁶⁶ esperada, la imagen del hombre ideal; imagen que también parte de una racionalidad patriarcal que busca perpetuar y reproducir su forma de organización.

La historia es contada desde la primera persona, la narradora-personaje, cuyo nombre nunca se expresa¹⁶⁷, da comienzo a la historia de esta manera con la intención de mostrar la crisis que está viviendo, se encuentra en conflicto debido a que su deseo no se ajusta a la supuesta vida idílica de la mujer casada con un hombre responsable y respetuoso. A pesar de afirmar que, su vida como mujer casada es el sueño hecho realidad de toda “demente” de la época, ella misma declara que “[y]o dispongo a mi antojo de la atmósfera de mi casa, que con su pequeño jardín, su limpieza cotidiana es un agradable refugio para nuestras modestas amistades. Puedo

¹⁶⁶ Al igual que la feminidad, la masculinidad es un constructo social que establece los roles a partir del género; esta construcción, a decir de Helen Hardy y Ana Luisa Jiménez en su conferencia “Masculinidad y género”, “posee un elemento clave que es el poder; ser hombre significa tener y ejercer el poder. El poder asociado a la masculinidad exige poseer algunas características, tales como ganar, ordenar, lograr objetivos, ser duros” (79).

¹⁶⁷ Los únicos datos que determinan a la narradora-personaje son su edad, su condición de mujer casada con un hombre mayor que ella, al que le debe agradecimiento y su lucha interior entre el deseo y el decoro:

No obstante mis cuarenta y cuatro años, la frescura juvenil me acompaña como la más protectora de mis amistades. [...] Pero yo delirio de lascivia y tengo enfebrida la lucha entre mi cuerpo sediento y mi deber ante ese hombre que, siendo yo casi una niña, me sacó de la miseria y el descuido (Amor, Galería de títeres 39-40).

vestir con cierta elegancia ajena a nuestra clase. No me faltan los paseos” (39), se muestra resentida, pues

[...] yo ardo porque la vida cotidiana y limpia me tiene saturada de insatisfacciones. Ardo porque mis poros, ajenos a mis deberes, demandan placer e irrespetuosas caricias. Mi desasosiego me hace odiar durante muchas de las nocturnas horas a ese hombre responsable y correcto que ni siquiera merece que to le engañe con algún intrépido mozalbete (40).

El problema reside en que parece que en el mundo ideal del hogar, la mujer deja de ser un cuerpo sexuado y se convierte, primero en un cuerpo de reproducción para posteriormente sólo tener una función nutricia alrededor de los hijos y el esposo¹⁶⁸; esto desde las convenciones sociales y morales; pues ella no deja de ser una mujer y su cuerpo no deja de sentir deseo¹⁶⁹. Como recordaremos, el control del cuerpo femenino se dio a través de la familia; Foucault nos dice que

[...] lo mismo podría decirse de la familia como instancia de control y punto de saturación sexual: fue en primer término en la familia “burguesa” o “aristocrática” [...] donde se medicalizó la sexualidad femenina; y donde se alertó sobre la posible patología del sexo, la urgente necesidad de vigilarlo y de inventar una tecnología racional de corrección (Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 72).

¹⁶⁸ La mujer esta determinada a una función de servicio del Otro, “ella se vive, se conoce y se presenta siempre en función de otro ser; que con frecuencia es el padre, el marido y/o los hijos” (Gómez Campos 51)

¹⁶⁹ Esto, se relaciona con lo que Martha Lamas afirma sobre la “identidad sexual” pues se tiende a “considerar que los mecanismos de la adquisición inconsciente de la identidad sexual al mismo nivel que otras formas más sociales de adquisiciones de identidad, conceptualizando la *diferencia sexual* como una de tantas diferencias sociales sociales” (65) a la vez que el “papel desempeñado por la diferencia sexual en la simbolización que hacemos los seres humanos tiene cierta persistencia fundante; se refiere a la fuente de nuestra imagen del mundo” (66)

La mujer que acepta y reconoce esta contradicción en su ser es la muestra clara del control sobre la sexualidad; ella ve como algo anormal su deseo sexual; su relato es el constante autorregularse, pues ha asumido su papel como mujer casada y decente, aunque no se adaptó a él y dice que para tratar de apagar ese malsano deseo: “[v]arío de ocupación, charlo con una amiga que me considera una mujer ideal, confortada de afectos y comodidades; que jamás sospecha dentro de mí equilibrio el abismal demonio del deseo” (Amor, Galería de títeres 42). Ese juego entre el ser y el parecer nos remite, de nueva cuenta, a la cuestión de la performatividad; pues como mujer de que pertenece a una clase y condición social debe actuar de cierta manera, pero lo que la protagonista hace, es sólo intentar ajustarse y la narración le sirve cómo un modo de dar cuenta de sí misma para expresar la frustración en la que vive.

Butler, en el libro *Dar cuenta de sí mismo* (2009), nos dice que “[c]uando el <<yo>> procura dar cuenta de sí mismo, puede comenzar consigo, pero dar cuenta de ese <<sí mismo>> ya está implicado una temporalidad social que excede sus propias capacidades narrativas” (17); de esta manera, la narradora-personaje, al dar cuenta de sí, se sitúa en un contexto no sólo social, sino también moral¹⁷⁰ que marca, además, “el contexto de las relaciones con los otros [que] suelen aparecer [en] momentos de desconocimiento sobre uno mismo, indicativos de que esas relaciones apelan a formas primarias de relacionalidad que no siempre son susceptibles de una tematización explícita y reflexiva” (34). Ella se desconoce como mujer de familia, inclusive, cuando se refiere a la fachada que da a los demás como mujer ideal, no se

¹⁷⁰ Dalton refiere que la hipótesis de su trabajo:

es que existe una serie de elementos descriptivos y prescriptivos en el discurso femenino de lo femenino que no sólo reflejan la realidad social en la que se produce el discurso, sino que sobre todo, establecen formas de pensar sobre la mujer con contenidos ideológicos que en algunas ocasiones encubren y legitiman la relación de dominación de lo masculino sobre lo femenino (Mujeres, diosas y musas tejedoras de la memoria 16).

Es decir, el análisis deja expuesta la ideología patriarcal que sujeta a la mujer al hombre

refiere a sí a partir de cualidades propias, sino de los beneficios que obtiene al ser la esposa de un hombre ideal. Así, el adjetivo que la califica como ideal no tiene nada que ver con su persona, sino con la relación marital que mantiene con el otro, ella es sólo el reflejo de la idealidad del marido; aunque ella no alcanza a reflexionar esto, pues su preocupación reside en que ella no puede ser “normal”.

Como podemos ver, el tema central de la historia es el cuerpo femenino y el deseo, mostrando que éste no es considerado dentro de la sociedad. Esta pulsión sexual no es, entonces, reconocida por el falologocentrismo, pues “la diferencia sexual existe a nivel del goce que, [...], se hace más claramente perceptible en la medida en que la economía pulsional de una mujer no es identificable por un hombre ni referible a la economía masculina” (H. Cixous 82). Esto es, que la racionalidad patriarcal ha ignorado por completo el deseo de la mujer y la ha asignado una forma de vivir su cuerpo, menos preocupado por el goce que puede tener ella, que por la función de procreación de más sujetos que perpetúen la jerarquía entre los géneros.

La mujer ha visto su sexualidad a través de la mirada masculina y en función de ella, no reconoce el deseo que experimenta, lo que nos lleva a comprender cómo es la relación de la mujer con su espacio-cuerpo¹⁷¹, puesto que, si vive su propio cuerpo desde la normatividad, su forma de vivir el mundo también parte de una prescripción y no de un sentir y, mucho menos de un devenir:

[d]urante el día trato de consumirme arreglando la casa o
distrayéndome en repasar la ropa de mis hijos y de mi marido. No deja de
ser alarmante para mi imaginación el contacto con los pantalones y las

¹⁷¹ Linda McDowell a este respecto, nos dice que “[u]n cuerpo, aunque no todos los estudiosos de la geografía lo crean, es un lugar. Se trata del espacio en el que se localiza el individuo, y sus límites resultan más o menos impermeables respecto a los restantes cuerpos”. (59).

prendas masculina, que no cubriendo por el mmomeno a mis queridos seres, solamente me recuerdan al hombre” (Amor, Galería de títeres 41).

La casa, en este cuento, es un espacio contradictorio; ya que posee dos significaciones muy distintas: la primera significación tiene que ver en cómo la casa que se nos presenta en la breve descripción se acerca a la casa de ensueño de Bachelard, semejante al vientre materno del primer universo que alberga la vida de sus hijos. Mientras que la segunda, se relaciona más con el sentido de encarcelamiento¹⁷², pues la mujer se siente atrapada en un lugar que, por muy cómodo e ideal que sea para los estándares patriarcales, no le permite ser ni disfrutar desde su propio cuerpo, pues vive autoregulándose en nombre del decoro, que no es más que el respeto a las normas que limitan el deseo de la mujer al deseo del hombre: “[p]ienso que a fuerza de no saciarlos, mis legítimos impulsos traspasarán el decoro de los años. Tal vez mis últimos estertores se vean entrelazados por la inmensa nostalgia de la carne” (41). Sólo hasta la muerte podrá terminar con sus deseos, que legítimos por ser propios, no son sanos ni bien vistos, primero por ser una ama de casa decente que debe dedicarse al hogar y, por su edad, pues al tener más de cuarenta años despoja a la mujer del deseo sexual, considerando que si tiempo con pulsiones sólo puede existir a partir de la posibilidad de engendrar.

Este ser mujer nos presenta la construcción del cuerpo en contradicción con la imagen ideal y esperada en una mujer y que sostiene, aún, el control sobre la

¹⁷² Esto, abre paso a la reflexión sobre las teorías de Gaston Bachelard, pues parecen estar inscritas en una visión falologocéntrica; ya que la casa idea se refiere a la metáfora de la madre concebida como ser de cuidado, protección y nutrición, dónde se alberga nuestra niñez llena de felicidad y a la que buscamos regresar. Tal vez, en un intento por regresar a ese espacio idealizado es que las personas crean sus propios hogares, pero resulta que hay un cambio drástico en el cómo percibimos ese nuevo hogar, pues los papeles han cambiado, como madre o como padre, ya no somos los seres albergados sino los que procuramos a los otros, lo que además, presenta la pregunta ¿por mi función de madre y mi edad dejó de ser un cuerpo sexuado para convertirme sólo en un cuerpo de cuidado?, tal y como lo expresa, entre líneas, la narradora-personaje: “A veces, dentro de mi ardiente insomnio, pienso en despertarlo y decirle francamente que soy una mujer en quien la madurez implora el beneficio último de la carne” (Amor, Galería de títeres 40).

sexualidad: “la histerización de las mujeres, que exigió una medicalización minuciosa de su cuerpo y de su sexo, se llevó a cabo en nombre de la responsabilidad que les cabría respecto de la salud de sus hijos, de la solidez de la institución familiar y de la salvación de la sociedad” (Foucault, Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber 87). El cuerpo como espacio y como experiencia constituyen un engranaje más en la construcción de la ciudad de Guadalupe Amor, pues es éste el que da cuenta de lo vivido, de los cuerpos habitados y sobre todo, de la forma en cómo se han aprehendido a través de la subjetivación; la casa ideal está en oposición al cuerpo de la mujer, por contradecir el deseo con el deber ser¹⁷³. Este deber ser no sólo está presente en el espacio íntimo de la casa, como veremos en “Televiscentro”, donde el ser mujer también está atado a la condición social.

4.1.2.3 Del asumirse al ser

*Así, cómo quiere usted que yo no le restriegue bien su ropa.
Sí, a mí me gusta dejar las cosas bien limpias. Tengo,
afigurese usted, más de cuarenta años limpiando lo que puedo.*

A través de la voz en primera persona de una mujer pobre, avejentada y también sola, se nos lleva a oír sobre la pobreza y cómo es enfrentada por la mujer trabajadora de clase baja. La historia, que se encuentra planteada como un monólogo con el que una mujer anónima, intenta convencer a alguien para que le permita trabajar como lavandera; parte de su argumento, es el insistir en la referencia laboral

¹⁷³ Marcala Lagarde afirma que “[e]l cuerpo vivido es el espacio del cautiverio de la mujer como eje de su sexualidad es para los otros: las madres-esposas sintetizan el cautiverio del cuerpo en la maternidad (cuerpo procreador para *los otros*) y en la subsunción del erotismo (cuerpo para el placer erótico de *los otros*) (174-175).

que podría impactar al posible cliente: el “Televicentro”. El espacio que configura a la personaje y que además, la determina a un deber ser, es ése que recuerda y no aquel desde el que está hablando, pues ni siquiera es mencionado en el relato. La memoria que para Reyes Mate se relaciona más con la evocación¹⁷⁴, es el motor que rige la narración; la mujer *es* a través de sus recuerdos en el Televicentro:

En el Televicentro yo dejaba los excusados limpiecitos. Fíjese porque a mí no me da asco lavar lo sucio: a veces, cuando, con perdón de usted, flotaba la porquería en los comunes, yo estaba contenta limpie y limpie, pensando que ya todos mis hijos estaban muertos, y que usted perdonará, ellos también hacían lo mismo. Y creerá usted que allí entre los inodoros yo recordaba a mis hijos y sus olores de cuando eran chiquitos y hasta me gustaba estar allí. Fíjese que hasta llegaba a sentir bonito al tocar la porquería blandita. Creerá usted que me acordaba de la cabecita de mis hijos cuando recién nacidos (Amor, Galería de títeres 51-52).

La mujer se reconoce gracias al espacio al que hace referencia, ese lugar es como el origen y razón de su vida; al ser una mujer, aparentemente sola, pues sus hijos han muerto y no hace mención alguna de una pareja o algún otro tipo de relación; centra su vida en la limpieza, como si el acto de limpiar significara su propia pureza e inocencia, pues es capaz de encontrar en este trabajo, cierta humanidad, no es sólo la pulcritud, es la relación humana de los desperdicios con la

¹⁷⁴ Reyes Mate en *La razón de los vencidos* (1991) explica cómo la memoria no siempre es fiel, debido a la perspectiva desde la que se plantea, ya que

[...] sólo recuerdan los sobrevivientes, algunas señaladas víctimas que sobrevivieron porque pudieron librarse de parte del tormento. Esto ya plantea un serio problema de recuperación del pasado porque [...]. La actualización de su recuerdo es casi una obra de evocación. La evocación no es un acto meramente intelectual, sino que supone un prejuicio, una experiencia del sufrimiento que ejerce como de primer analogado con el sufrimiento de las víctimas (213).

La mujer evoca a sus hijos muertos y al único lugar que parecía guardar su recuerdo; evoca sólo su condición, no como víctima, pero sí como sobreviviente a ese tipo de vida que le ha tocado vivir.

persona, pues es un acto natural. Casi, como una ironía, la autora retrata la satisfacción que siente la mujer, sólo con su estatus social, sino también con el rol a seguir; en ningún momento existe, en su monólogo, un dejo de desprecio hacia lo que hace o cómo vive: “Si a mí me gusta dejar las cosas bien limpias. Tengo, afígrese usted, más de cuarenta años de lavar lo que puedo” (51); todo ese tiempo, ella ha lavado orgullosa de su capacidad como servidumbre; inclusive, la forma de expresarse denota la posición en la que ella misma se sitúa, se dirige al lector, el ficticio receptor y cliente, con respeto, usando el *usted* para marcar una distancia que simboliza la división de las clases sociales.

El anonimato del personaje también parece ser una estrategia de la autora para simbolizar a la colectividad; esas mujeres trabajadoras que viven al día de lo poco que pueden conseguir pero que carecen de ambiciones y sólo transcurren sus días como se les dicta, sin conciencia, de forma pasiva y resignada.

Además, la autora satiriza al espacio mismo al que se hace referencia, pues el Telecentro es el lugar donde se crean historias en las que mujeres consiguen el amor, el dinero y la felicidad; personajes de damiselas pobres que terminan en mansiones junto a un esposo rico y herederas de un padre que las había buscado por años, ¡todo un cliché! Empero, esta mujer sólo entra a dicho espacio para lavar baños, no tiene aspiraciones ni sueños, como si su clase social le recalara la imposibilidad de una mejora. Su lugar es sólo aquel que tenga que ver con servir y limpiar, un baño, una casa, un lavadero; la ironía reside en la introyección de la norma social que la aprisiona en un deber ser.

En esta ocasión, la relación entre la vida de la autora y la historia, no se da a partir de la configuración de alguno de los personajes, como en “La señora Yamez”,

donde una ligera sombra de la personalidad de su madre se asoma en la caracterización de la protagonista; en este relato, el Televiscentro es el punto que nos une a Guadalupe Amor, no es mera referencialidad del espacio, es la mención de un lugar bien conocido por ella, pues como recordaremos, ella protagonizó por un tiempo, un programa que se grababa en lo que hoy conocemos como Televisa:

Durante la época de su ya establecida carrera literaria, Pita empezó a hacer programas de televisión en Televiscentro y de radio en Radio Universidad, difundiendo la más alta poesía en lengua castellana. Se presentaba ante las cámaras suntuosamente vestida, cuajada de joyas y con el rostro maquillado exageradamente (Schuessler, Guadalupe Amor. La undécima musa 167).

Amor emplea no sólo su experiencia, sino todo aquello que pudo capturar con la mirada observadora, analítica y crítica con la que vio siempre al mundo; incluso, en una de las cuarenta historias, se dibuja a sí misma como personaje, de manera velada usando la mirada como una manera de representarse a sí misma:

Pero para mí era incomodísima la presencia de esa mujer perfumada y observadora, que establecía en mí el imperio de sus ojos.

[...]

Qué diferencia entre aquella mujer hermosa e incómoda con la dulce de mi novia que me esperaba con tanta dicha [...].

Pero a veces mi dicha se resentía. Cerca de la mesa de mi amigo, encontraba yo a la mujer que sabía mirar (Amor, Galería de títeres 34-35).

La mirada es constante en la narrativa de Amor, como recordaremos, un pasaje de su novela se centra en su mirada, en todo lo que puede aprehender a partir de ella; de tal manera que, la mujer que observa al personaje es ella misma, autoficcionalizada¹⁷⁵.

Parece que la autora, intenta retratar todo lo que ha podido aprehender del mundo que la rodea; si *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* es la representación de su niñez; *Galería de títeres* retrata lo que ella vio fuera del círculo familiar; mientras recorría las calles de la ciudad de México. Este afuera, además, alberga a seres en la marginalidad, como son los personajes de “La del abrigo de cacomixtle”, donde la construcción de la mujer se hace a partir del deseo y la libertad de gozarlo sin tapujos.

4.1.2.4 De tabú y subversión

Abrazados caminaban hasta hallar el portón que les apetecía esa noche. Instalados en el quicio de la puerta contemplaban sus estrellas y se acariciaban complacida, larga, profundamente.

“La del abrigo del cacomixtle” es una historia que aborda diversos aspectos que eran tabú durante mediados del siglo XX; pues el relato se centra en una pareja de amantes, una mujer mayor y un joven, quienes viviendo desde lo marginal,

¹⁷⁵ En la novela *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*, la escritora en repetidas veces, enfoca la historia en su mirada: Mis ojos eran de color cambiante; lo mismo podían parecer profundamente oscuros que dorados o verdinosos; pero **la fuerza de mis ojos era rotunda siempre miraban de frente y parecían no parpadear**; eran inmensos y mis pestañas los hacían aún más exagerados” (Amor, *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie* 101), mientras que en el relato de “El casado”, describe a la mujer que inquieta al protagonista, como la mujer que sabía mirar. En ambos personajes, ella misma se retrata como una persona observadora y crítica.

pueden disfrutar de la libertad que las convenciones morales y socioculturales les impedirían si se encontraran alienados a sus normas:

Por las noches se cobijaban en los zaguanes sin importarles la gente que al pasar lo contemplaba curiosa.

Enlazados se acariciaban sin recelo contemplando las estrellas y la luna con la misma confianza de quien tiene un salón lleno de candiles.

Se estrechaba con poética lascivia y lo que entre ellos acontecía iba acumulándose en la imaginaria caja de caudales donde guardaban sus amores (68).

Esta singular pareja rompe los límites entre lo público y lo privado; demuestran su amor sin censurarse mientras recorren las calles, se prodigan besos y caricias como si al hacerlo se apropiaran del espacio, lo hicieran tan suyo como los recuerdos de su “poética lascivia”. Hablamos de límites, porque la pareja convive en un mismo espacio que el resto de la sociedad, pero desde la marginación que marca una división clara con aquellos que viven de acuerdo a las reglas sociales; sus cuerpos se convierten así, en una metáfora del cuerpo social que, en consideración de Aínsa:

[...] si la frontera es la piel que envuelve un cuerpo social, traza el límite del mundo peculiar que protege, es una piel que respira y que posee la facultad sensitiva de comunicarse con el mundo, porque toda piel delimita la extensión de un sujeto y lo ayuda a percibir el mundo desde el exterior. De ahí, entre otros signos, la ambivalencia que rodea al signo fronterizo: esa piel permeable, verdadera metáfora sensible del cuerpo

social y cultural que protege, no puede prescindir de su carácter orgánico y, por lo tanto, variable y sometido a influencias (Del topos al logos 230).

Los cuerpos marginados que se desean y consuman su amor traspasan las fronteras, transgrediendo las normas morales que rigen la convivencia entre hombres y mujeres en el espacio público; el cuerpo de ambos se convierte en el cuerpo social que tiene la intención de cruzar el límite y traspasar “la frontera [que] invita a pasar del otro lado, a su transgresión, a borrar aquellos límites que se sospechan creados artificialmente” (230); su mundo de amor libre es el grito de guerra ante una sociedad que no cree natural el deseo, por ellos su vida tiene casi un carácter poético, ya que la falta de un techo en el cual descansar, el cielo con sus estrellas los ilumina, en una relación más “natural” o al menos, más armónica con ella.

Su paso por la ciudad acentúa esta transgresión, pues el narrador, que nos habla desde la tercera persona, menciona espacios específicos de la ciudad de México que dotan de realismo a la historia:

Al amanecer se dirigían al Paseo de la Reforma y esperaban a que saliera el sol. Después seguían caminando hasta el bosque de Chapultepec donde seleccionaban hojas de eucalipto, botones de alcanfor y musgosas raíces.

Cantando en voz baja volvían por todo el Paseo sin hacer caso de las personas que los miraban.

Cerca de la Iglesia Votiva se sentaban a descansar y él colocaba debajo de un árbol las hojas y las raíces para hacer un asiento donde ella descansara (Amor, Galería de títeres 68).

El transitar por estos lugares es significativo, debido a la importancia que tienen dentro de la memoria histórica y el que esta pareja la recorra sin vergüenza indica la rebeldía y la transgresión con la frontera de la moralidad y, sobre todo, el cruzamiento de lo considerado privado con lo público. Clara Cecilia Bolívar Moguel, Maestra en Historia, en su tesis *Chapultepec: Paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica* (2013), señala que el Paseo de la Reforma fue un

[...] proyecto cívico que implicó la antigua Calzada del Emperador que mandó a construir [Emperador Maximiliano de Habsburgo] en 1864, la cual Benito Juárez nombró Calzada Degollado y que en 1872 recibió el nombre de Paseo de la Reforma, adoptando con ella la determinación de la exaltación del pasado triunfo liberal, fortalecido en el porfiriato en dicha vía de comunicación mediante la colocación [de] esculturas que representaran a cada Estado del país a partir de sus principales héroes del liberalismo, de la construcción del monumento a la Independencia de 1900 a 1910, y la realización de un gran número de festividades cívicas cuyo escenario era el Paseo de la Reforma (6).

La historia de la ciudad parece centrarse en el espacio que Amor emplea como escenario y como configurador mismo de la narración; el Paseo de la Reforma es un símbolo, no sólo del pasado de la Ciudad de México, sino también de los valores añejos de una sociedad aristocrática; su paseo a través de estas calles es un desafío a las normas y a la sociedad misma¹⁷⁶. Conforme avanza la narración y los

¹⁷⁶ Lo que Guadalupe Amor hace, además de situarnos en un espacio reconocible para resignificarlo, es insertar lo que ha observado durante su vida en la ciudad, ya que

[...] la ciudad no es ajena a las representaciones literarias en la que se reconocen sus propios habitantes. Frente a la historicidad [...] la literatura intenta preservar los asediados espacios de la memoria individual, los mecanismos mediante los cuales los recuerdos personales se subsumen en la memoria colectiva y cómo estos se metaforizan

personajes recorren el espacio, también vamos conociendo no sólo su rutina sino la historia que hay detrás de estos dos seres que viven felizmente al margen del ritmo de la ciudad, a la vez que hacen suyo el espacio a través de la transgresión, pero esa toma del espacio es momentánea, no se aferran a ningún lugar, sino que se aferran a sí mismos y a su cercanía; incluso, han construido un lugar que guarda sus posesiones más preciadas:

En ese paraje construyeron para sus atardeceres una casita hecha de palos, ramas y moños de papel. Tenía un metro de altura y uno y medio de extensión. Allí guardaban sus prendas más codiciadas. Los zapatos viejos de dorado tacón que alguien le regaló a ella; el abrigo de piel de cacomixtle que usaba con devoción de reina: un cuadrito del Sagrado Corazón de Jesús semichamuscado y los collares de dalia que él ensartaba contemplándola mientras caía la tarde. [...].

Cuando una partida de perros callejeros comenzaba a rondar buscando comida, ellos abandonaban el muladar como mirando su casita por última vez (Amor, Galería de títeres 69).

Su carácter nómada los hace desprenderse de todo aquello que no sea su amor, los recuerdos de sus amaneceres juntos es lo que más valoran y atesoran. Irónicamente, se expresan dos perspectivas distintas de la vida de esta pareja de indigentes, que comprenderemos al final del relato; pues el narrador no sólo da cuenta de la vida de los personajes, sino que también califica el modo en que viven.

y alegorizan, propiciandola inserción del recuerdo individual en lugares significados por la ficción o la poesía (Aínsa, Del topos al logos 141).

La literatura, entonces, también va intengrando espacios a la memoria, generando una *geopoética* “de la ciudad fundada en la memoria que su trama urbana es capaz de condensar, trama infatigable de imaginación y memoria en la ciudad donde se redimensiona la perdida de *genius locis* y se sientan las bases de una nueva <<arquitectura espiritual>>” (Aínsa, Del topos al logos 141), una nueva ciudad en la que lo otro, lo marginado, se traduce como libertad.

Por un lado, se presenta a los indigentes viviendo de manera idílica, sin importar estar bajo el escrutinio de la sociedad, ellos tienen una vida propia, se rigen por sus deseos y no por un deber ser; mientras que, por momentos, el narrador enuncia adjetivos que degradan la situación, dejando claro al lector que esa felicidad no es sana o legítima: “Tenían años y años del mismo vagar y la mugre amalgamaba ese amor de amantes, de hermanos, de madre e hijo” (70), su relación es juzgada por dos razones: la diferencia de edades y por el verdadero lazo que los une: más que amantes, son madre e hijo envueltos en el incesto, mostrándolo al mundo sin vergüenza ni pudor. Ella “en los cincuenta años de ella y en los veintinueve de él” (69) sólo viven para su pasión; la pertenencia a una sociedad o un espacio poco les importa, su único tesoro es permanecer juntos, por lo que el constante vagar les permite transgredir las normas sociales y morales de la época.

Es importante resaltar que, a pesar de ser presentados un narrador extradiegético y carecer de voz dentro del relato, son los únicos que se rebelan de manera pública, no lo hacen desde lo privado, no ocultan su amor entre las paredes de un hogar; no disfrazan su intimidad, sino que la exponen al resto de los habitantes de la ciudad. Extrañamente, el vivir al margen de la sociedad, les permite ser y hacer lo que les place sin importar el qué dirán; por el contrario, desafían a quienes los ven.

La ciudad es, así,

[...] el resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva y como elemento constitutivo de grupos societarios, el significado del <<lugar>> ciudadano es inseparable de la conciencia de quien lo percibe y siente. El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y, por lo tanto, las

nociones de sitio, espacio, paisaje u horizonte, o las representaciones territoriales (nación, región, comarca, sitio, pago, barrio, plaza, calle o esquina), aunque cuantitativas y racionalizada a primera vista, reflejan siempre un juicio de valor (Aínsa, *Del topos al logos* 166).

La Ciudad de México representada en la historia establece dos perspectivas: de quien narra y de quienes son narrados. Ambos poseen juicios de valor distintos que se derivan de la experiencia y la subjetivación de la misma; aunque no conocemos nada de este narrador, se percibe su postura ante la vida marginal e incestuosa de los personajes, como una imagen desagradable y sucia, sobre todo, cuando se centra en la mujer: “e hincándose delante de ella la veía cómo decoraba su rostro hecho de cincuenta años de hambre, intemperies, cansancios y privaciones. Veía enajenado cómo sus cabellos broncos y ausentes de limpieza se disipaban entre las garras de sus manos negras” (Amor, *Galería de títeres* 68). Este fragmento representa claramente las dos perspectivas, el narrador se empeña en mostrar el lado cruel de la marginalidad, pero la contemplación de él, del hijo-amante sólo puede percibirse como un amor profundo que sólo se comprende entre ellos, a través de la mirada de ambos: “Y reían y cantaban y se miraban... mirándose largo rato uno en el otro. Descubriendo en sus ojos de obsidiana las cenizas de su constante amor” (69). Nuevamente, la importancia de la mirada se hace presente en la obra Amor, es la forma como la autora nos señala que hay otra forma de ver la realidad, una que no depende de lo impuesto por el sistema que rige nuestra sociedad, sino que surge de la convivencia. Dos tabúes se exponen en la historia, la intimidad de una mujer mayor con un hombre menor y, la relación incestuosa¹⁷⁷; historia ficticia pero que esconde

¹⁷⁷ La transgresión de este tabú sirve como un símbolo de ruptura con la sociedad y, sobre todo con la cultura. Judith Butler, en “Regulaciones de género”(2006), sostiene lo que Levi-Strauss dice sobre el incesto, al afirmar que es “un fenómeno puramente cultural” (15); por ello, al sostener un amor

tras de sí una infinidad de realidades ocultas que suceden a diario bajo la mirada escrutadora o indiferente de quienes habitan y transitan por sus calles.

Podemos considerar que los amantes hacen una cartografía nómada, recorriendo los lugares que fomentan su devenir en ser, pues “el nómada tiene un agudo sentido del territorio, pero no de su posesión” (Braidotti, *Sujetos nómades* 77), lo que supondría una contradicción a la afirmación de que los personajes se apropian del espacio mientras caminan y exponen su relación al ojo público, pero tal apropiación no es total ni se refiere a que ellos deseen poseer realmente ese lugar, sino que se apropian de él a partir de su presencia, al hacerse visibles y señalar que la marginación que los demás supone un castigo, para ellos es una utopía; es establecer “conexiones necesariamente situadas que la/lo ayudan a sobrevivir, pero nunca acepta plenamente los límites de una identidad nacional, fija” (74). De tal manera que, aquí el espacio es la senda a transitar para ser libres, para no situarse en las imposiciones sociales ni morales.

El espacio, que en esta narración es “la ciudad –considerada como espacio de anonimato y soledad, agobio masificado y contaminación- está recuperando sus virtudes más secretas y propone una aventura en la que su propio caos se transforma en objeto estético” (Aínsa, *Del topos al logos* 172); se va transformando con el transitar de los amantes incestuosos, se deja el anonimato y la masificación para centrarse en una historia de las muchas que oculta la ciudad; desmenuza la intimidad

incestuoso, los personajes se desprenden no sólo de la moral, sino también de la cultura, creando una realidad al margen para sí mismos.

Además, esta exhibición de felicidad en una relación incestuosa termina por contradecir la idea del incesto como “una práctica familiar abusiva [que] tienden a insistir en que es un suceso y que, en tanto recuerdo, es un recuerdo de un suceso. Y a veces, esto toma la forma de una premisa dogmática; para que sea traumático y real, se debe entender el incesto como un suceso (J. Butler, *Deshechar el género. El feminismo y la subversión de la identidad* 219). Amor, inscribe en el relato al incesto, no como una mera fantasía, sino como un hecho dado, que además, continúa sucediendo; pero, que además, no tiene nada de traumático, sino, por el contrario, resulta un medio de liberación y goce del cuerpo sin normas de parentesco, que al fin y al cabo son construcciones sociales, que los limiten.

de estos dos seres, que, paradójicamente, a pesar de la mirada crítica del narrador, viven sin prejuicios y vergüenza; se asumen a sí mismos desde sus deseos, son libres de hacer, aunque no de hablar, carecen de voz, parece que entre ellos las palabras no son necesarias, pues se comunican a través de las miradas y las caricias, no necesitan más lenguaje que el de sus cuerpos. La rebelión de estos personajes inicia con este mutismo que, nos lleva a reflexionar lo enunciado por Hélen Cixous en “La risa de la Medusa”:

En cuanto empieza a hablar [la mujer], se le puede enseñar, al mismo tiempo que su nombre, que su región es negra: eres África y, por tanto, eres negra. Tu continente es negro. El negro es peligroso. En el negro no ves nada, tienes miedo. No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no vayas al bosque. Y hemos interiorizado el horror a los oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas (21).

La mujer de la historia no emite más palabras que las canciones, como si éstas, en forma de melodía carecieran de la norma y sólo sirvieran como acompañamiento de sus paseos; ella, a pesar de ser África, ese continente que además de negro se presenta sucio y avejentado, no teme de sí mismas ni de su cuerpo, ha descubierto que éste no es peligroso y la palabra no es necesaria para vivir y vivirse a sí misma, es una liberación de los tapujos que la sociedad mexicana de los años cincuenta, para ella, no importa la edad, la condición social o económica, ni su lazo sanguíneo con el joven, sino el vivir según sus deseos, en un devenir del ser. Ahora bien, ¿qué sucede cuando la mujer no disfruta la marginalidad y ésta es un castigo impuesto por la libertad sexual? Esto lo responde el cuento “Margarita Montesco”, cuya historia presenta la visión del falologocentrismo del sino maldito que le depara a la mujer que ha decidido disfrutar de y con su cuerpo.

4.1.2.5 El castigo por vivir el cuerpo

*Y ella, entre espejos y relojes,
Concebía nuevos planes para volver a tener luz
en sus entrañas caducas.*

La última historia a analizar y también la última dentro del libro, nos lleva nuevamente al ámbito de lo privado; pero, a diferencia de “La señora Yamez” y “La insatisfecha”, la construcción de la mujer no se hace ni como figura materna ni como esposa. “Margarita Montescos” es la narración de la vida de una mujer que decidió ser libre y, cómo la sociedad se ha cobrado esa desición.

Texto escrito en tercera persona, esto es, a través de un narrador extradiegético, nos introduce a la habitación de la protagonista para, además, presentar a la mujer en la que se centrará la historia:

A los sesenta y nueve años y siete meses con algunos días, Margarita Montesco anocheció deliberadamente.

En sus lámparas veladoras puso lánguidas luces azul y violeta que junto con los cortinajes amortiguaron el sol de la tarde,

Una fresca bata blanca la acompañó hasta su lecho de linos desde donde llamó a su sirvienta (Amor, Galería de títeres 106).

Lo primero que se nos dice de esta mujer es la edad, como un símbolo del paso del tiempo que ha pasado en ella, pues tiene setenta y nueve años y siete meses con algunos días. El espacio, como ya habíamos referido, es el privado, se desarrolla en la casa lujosa de la decadente solterona; centrándose en el espacio más íntimo, la

recámara. En este espacio la penumbra le sirve para esconder su edad, recluirse ante el paso devastador del tiempo.

La primera imagen que tenemos de Margarita es a través del espejo, un antes sin dentadura y un después con la dentadura postiza, que marca el inicio de descripciones sobre la apariencia de la personaje, todas, relacionadas con lo decadente, como a continuación se muestra:

Por un instante se vio fija en la luna y sonrió amargada y desdentada. [...] y sus labios sin sangre aflojaron todas las arrugas del rostro. [...] De sus labios raídos [...]. Y el brazo como una rama seca, agitaba su desahuciado ruego. [...] Sus dedos, raíces ya de subterráneos mundos, sacaron el oro con titubeos artríticos. [...] (106-107).

Así, se nos presenta a una mujer de edad avanzada que, parece paga con soledad la vida disipada e su juventud¹⁷⁸. Hablamos de un castigo, porque la belleza la ha abandonado, sólo el lujo de su casa y la sirvienta la acompaña, debe pagar por compañía masculina que le recuerden su pasado, las noches de pasión que son ahora sólo una sombra, lo que se muestra con la llegada de Arturo López: “[I]as cenas dieron el paso a meriendas opíparas en donde Arturo no tomaba el postre, el cheque que Margarita deslizaba junto con el beso de adiós” (109-110). Su vida se reduce al encierro, rodeada de espejos y relojes que le marcan y recuerdan a cada hora y a cada imagen, el paso del tiempo que la va deteriorando; y de cierta manera, el espacio del

¹⁷⁸ Lagarde y de los Ríos menciona cómo las convenciones sociales, culturales y religiosas imponen un deber ser a la mujer. Nos dice que, desde el discurso católico:

Dios exige a las mujeres, de manera ideal, un comportamiento de autorrepresión del mal inherente a su género, es decir, exige su renuncia erótica para cubrirlas con su gracia.

Para la moralidad occidental católica conservadora, los seres humanos deben reprimir sus deseos eróticos, como estereotipo de lo bueno. La humanidad se constituye en consencuencia, a partir de la represión del deseo, el cual, aún como valor negativo y como ausencia, es principio, esencia y explicación de lo humano, de la cultura (569)

dentro, lo privado, se relaciona con vivir lo público, ya que “el espacio es uno y comprende los mundos del dentro y del fuera en ese intercambio en que se funda todo trazado de la línea del horizonte” (Aínsa, *Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo* 27). Lo que Margarita vive al interior de su hogar es un reflejo de su relación con el afuera, pues ha sido relegada, marginada por no haber llevado la vida que se esperaba de la mujer: “Recordó la procesión de amantes que había tenido, y al irlos contando, sus rostros variadísimos se le venían a la memoria como un tropel de lobos confundidos” (*Amor, Galería de títeres* 108). Su actuar fue escandaloso para la época, fue en contra de lo establecido, Margarita es una mujer que “introduce en el mundo la <<feminidad>> y con ella se expresa el caos, la <<locura del mundo>>, el trastocamiento de los valores de la racionalidad y el rendimiento. La mujer subvierte al mundo en la medida de su <<banalidad>>, exhibe su falta de respeto al orden patriarcal mostrándole otra manera de ver y de vivir el mundo; <<la otra cara de la tierra>>” (Gómez Campos 60-61), pues en lugar de reprimir su deseo, lo vive al máximo; pero esta libertad termina por costarle muy caro al pasar los años.

El tiempo no sólo es una constante, es quien marca el desarrollo de la historia, da el presente de Margarita, retrocede a sus años de diversión, a las primeras visitas de Arturo y regresa al abandono de su recámara. De los años de la protagonista se desplaza a los once minutos de espera para la llegada de su amante, después en la media hora que Arturo le concede para tomarla nuevamente. El tiempo, también es memoria, tiempo guardado en recuerdos que la misma Margarita hurga para hacer una retrospectiva de sí según los años que poseía, como una sucesión de años que la dirigen a la decadencia:

Pudo reintegrar en su recuerdo a aquella Margarita de treinta años que aún soñaba en hallar, por eliminación, al hombre de su vida.

A Margarita de cuarenta, espléndida, maliciosa y ya ubicada en el escepticismo amoroso; sabedora de su decadencia y maestra en el placer.

Margarita a los cincuenta años, todavía bella y joven por la magia de los cosméticos y los arrebatos carnales. [...] Y Margarita a los sesenta años: un valle de polvo resguardado por su casa lujosa y por la armonía ininterrumpida de los relojes. De allí en adelante, el gotear del tiempo fue para Margarita un solo reloj de arena, de imágenes que se vaciaban en sus espejos llenos de ella misma (Amor, Galería de títeres 109).

La edad y la soledad la consumen, los relojes marcan el paso del tiempo y los espejos¹⁷⁹ le devuelven su imagen marcada por los años. Los nombres de los amantes se han borrado, sólo quedan las siluetas y sus oficios, lo que persisten son los lugares, los bares, las piscinas, habitaciones. Así, el espacio la configura, de joven, como mujer pública y envejecida, como una mujer recluida a lo privado; un contraste entre la ostentación de la belleza y la ocultación de la senectud.

Aunque ella no relata su historia, sí tiene voz en la narración, breves líneas que dirige a Arturo, como ruegos para que se acerque a ella y la haga sentir joven y deseada. Es irónico que la mujer libre y con voz, la emplee sólo para rogar atención del hombre; pero, es el resultado de la dominación del hombre sobre la mujer, ella no

¹⁷⁹ La mirada hacia el espejo es el símbolo de la mirada patriarcal, la imagen que se le devuelve es la imagen que el Otro ve de ella; por ello, Margarita se siente miserable y aislada, pues se siente acabada no por sus deseos, que aún son apasinatedos, sino por lo que los demás piensan al verla.

puede ser si no estar en función del otro¹⁸⁰. Aunque Margarita es una mujer liberada sexualmente, que ha abandonado la idea del amor, depende del hombre para sentirse viva, joven y deseada.

Ahora bien, la imagen del hombre representada por Arturo, muestra al hombre como un sujeto frío, interesado, con un poco de sensibilidad que lo hace apearse por compasión a la mujer: “Frío, elegante sin esfuerzo, y con una mirada entre compasiva y calculadora, López besó la mano de Margarita y se sentó a su lado” (107). Notamos que él es un hombre seguro, público, entra a la vida y a la recámara de la mujer sólo como un favor que más adelante cobrará. La descripción “elegante sin esfuerzo” lo dota de una superioridad innata, al igual que la mirada compasiva y calculadora que sólo los seres que se sienten superiores, pueden sentir ante los débiles a quienes dominan.

Es, además la ambición la que lo rige, no el deseo por la mujer, acepta “hundirse en Margarita como un fogoso marino en una barca devastada” (108) a cambio de unas monedas. Arturo, y el mismo narrador, la reducen a un mero objeto, un objeto gastado y viejo que sólo sirve como un medio para obtener fortuna.

Este discurso sexuado marca claramente las diferencias entre el hombre y la mujer; Margarita, a pesar de su independencia económica y social, se siente sujeta al hombre, no tiene criterio ni respeto de sí misma:

Margarita, balbuceante, ofrecía su tesoro en actitud de rito. “¡Por piedad, por tu vida, por la mía! Olvida mis arrugas, perdona mis carnes lacias y tómame una vez más”. [...] Pero Margarita, sin tener compasión

¹⁸⁰ Consuelo Meza Márquez explica esto, diciendo que “sí hablamos, pero las palabras no nos pertenecen; el lenguaje nos hace invisibles, nos amasa dentro de lo masculino, que supuestamente es más universal” (Meza Márquez 12).

de ella misma, proseguía: “Cono si fuera la primera vez que estuvieras conmigo, como si yo fuera virgen” (108).

Se resaltan, de manera indirecta, las cualidades de la mujer a partir de lo que ella ya no es: joven y virgen; por lo que la única valía de esa mujer es el dinero. Mientras que en él, la astucia y la ambición lo caracterizan.

Finalmente, esa tarde, en su cuarto en penumbras y después del último arrebató pasional, Margarita acepta su situación de mujer envejecida, se quita la dentadura y duerme sabiendo que ésa será la última vez que Arturo regresará.

Las cinco historias muestran las diversas formas de ser mujer, que no las únicas. Cada una de las mujeres personajes se construye de diferente manera en relación con el espacio. La señora Yamez se construye como una mujer que vive entre dos discursos, el de la caridad católica y el racismo burgues determinados por el dentro y el afuera. Ella, la mujer desagradable, grotesca y prepotente surge en la seguridad de su hogar, donde ella domina; mientras que en el afuera, juega a parecer la mujer más caritativa. Empero, el espacio más íntimo, su recámara, se convierte en el espacio de sus temores, donde la soledad y la vejez la acechaban como fantasmas, haciendo un ser inválido, necesitado de afecto.

La protagonista de “La insatisfecha”, a diferencia de la señora Yamez, no sufre el espacio a causa de su soledad, sino por el tormento de lo que ella considera, sus oscuros deseos, la lujuria que la insta a seducir a su marido pero que reprime por no se propio. Ambas historias se desarrollan en el espacio de doméstico; pero las dos mujeres son distintas, ambas han subjetivado al mundo de distitna manera, aunque preocupadas por seguir los preceptos de la racionalidad patriarcal; una, con respecto

al instinto noble y caritativo de la mujer; mientras que, la otra reprime sus deseos carnales.

En “Televicentro”, por el contrario, el espacio que construye a la protagonista es el afuera, el espacio público donde trabaja y que la determina no sólo por su género sino también por su condición social; se le regela al servilismo de *los otros*, como en el espacio doméstico. En cambio, en “La del abrigo de cacomixtle”, aunque se desarrolla también en el afuera, existe una transgresión que borra la división entre el dentro y el fuera, pues es la actitud de la mujer la rompe la barrera entre éstos, lleva lo considerado privado para la sociedad a lo público, como un signo de subversión, de liberar su cuerpo, su deseo, de las normas. La marginalidad se convierte en el espacio idílico para poder ser y hacer lo que desea con su cuerpo. El goce del cuerpo resulta muy diferente para “Margarita Montescos”, pues su libertad sexual terminó por aislarla del mundo en el que tanto había disfrutado, pero que para la mujer tiene una fecha de vencimiento, pues sólo la sexualidad se puede gozar si existe bellaza y juventud; si éstas terminan, sólo queda el camino del cuidado de la casa en función del marido, los hijos, los nietos, etc.; la libido debe acabarse, suprimirse en beneficio de esta función, por lo que la mujer deja de ser un cuerpo sexuado para sólo ser una sujeto con un fin utilitario. Al no ser esposa, ni madre la vida de la Montescos carece de valor para la sociedad y, poco importa su sentir o su deseo, para los ojos de *los otros*, sólo es una mujer lamentable que desperdició sus días en el libertinaje y ya sólo lo queda comprar un poco de compañía. La casa, y sobre todo su recámara se tornan un espacio de reclutamiento, parecerá un refugio del resto del mundo, pero no está ahí porque ser cálido o la reconforte, sino porque es el único espacio que le queda.

Cada mujer vive su cuerpo y a través de él de distinta manera; a pesar de los preceptos o normas, cada cual vive performativamente, asumiendo lo que consideran deben ser o, trasngrediéndolo. Las mujeres que Guadalupe Amor plasma en sus historias muestran a la mujer habitando la ciudad, hace una cartografía que queda como un calco de lo que fue vivir en el México de finales de los cincuenta, no con la intención de generalizar, sino de mostrar que cada mujer es diferente.

CONCLUSIONES

El camino por el mundo creado a través de la memoria de Guadalupe Amor ha concluido. Nuestro recorrido nos llevó primero por el espacio de la filosofía, para comprender cómo se ha concebido al sujeto a partir de la posmodernidad, intentado criticar la perspectiva totalizadora y universalizante. Teorías como las de Gilles Deleuze y Félix Guattari, Michael Foucault y Rosi Braidotti permiten acceder a la imagen del sujeto múltiple, que está en constante construcción en un devenir. La imagen del esquizo nos permite concebir la idea del Sujeto nómada, el cual se caracteriza por su movilidad, misma que lo va marcando en el proceso de ser, sin que éste nunca termine; además, esto nos sirvió para relacionar las teorías feministas sobre la construcción de la mujer, no desde un constructo social determinado por el falologocentrismo, sino como una multiplicidad; como lo demuestra la *reconstrucción* del personaje de la niña Pita, quien se nos presenta en constante movilidad por las cuarenta habitaciones de la casa paterna, las cuales van conformando su identidad como mujer rebelde, extrovertida, contradictoria... Por el contrario, los personajes de sus cuentos se encuentran atascados en un espacio, alienados a un deber ser, frustrados por reconocerse diferentes, pero cobardes ante el mundo; los únicos que prefieren la movilidad, el no aferrarse a un espacio llamado casa, son los personajes incestuosos de “La del abrigo de cacomixtle”, pero sólo a través de la autodesdierro de la sociedad, que más que ver como un castigo, lo ven como el espacio idealizado de libertad.

Dentro de este primer recorrido, también observamos que la experiencia que la movilidad o la permanencia producen, permite la subjetivación de la realidad, la cual se expresa a través de la escritura; medio indispensable para la expresión de la mujer; una manera de buscar su propia voz, pues la mujer había sido acallada o, relegada a expresar sólo

los sentimientos propios de su género, claro, esto concebido desde la racionalidad patriarcal. La escritura, como señaló Rosario Castellanos en “Sobre cultura femenina” debe profundizar en aspectos más complejos del ser mujer, no expresar los ideales falologocéntricos, ni alinearse a los canones establecidos, sino crear nuevas formas de ser mujer, cercanas a la realidad y no a los estereotipos ya construídos.

La reconstrucción del pasado a través de la escritura, fue también un apartado importante para comprender cómo la autoficción permite al autor-marrador-personaje dar cuenta de sí, contar su historia para definirse a través de una identidad narrativa que va dando vida al personaje autoficcionalizado, que en la novela de Amor así como en las mujeres personajes de sus narraciones, rompen los esquemas de cierta manera; ella, al romper con todo lo que consideraba una atadura y un obstáculo para ser una Diosa y, en su personajes, al mostrar las contradicciones que experimentan al vivir desde un cuerpo limitado, controlado por biopolíticas que la restringían a una función de madre y reproductora de la sociedad; todas estas mujeres, inmersas en espacios que las van determinando a un actuar.

Ahora bien, como el Espacio es un elemento relevante para la construcción de la identidad, nos adentramos por la concepción del mismo, no cómo un simple elemento narrativo sino como constituyente de los personajes; si el sujeto es nómada y se mueve constantemente, el vivir y aprehender el mundo desde los lugares que habita, van marcando su ser, son parte esencial del devenir. Los parques, los jardines e incluso las escuelas a las que asistió la niña Pita van dando forma al carácter del personaje que la autora-narradora-personaje quiere dar al mundo y a sí misma. Los personajes de sus historias, por el contrario, se aferran a los espacios, en su mayoría, privados y, no por ser la casa de ensueño que Bachelard idealizó en “La poética del espacio”, sino por querer ser parte de la sociedad, el estar alienado a lo que el Otro norma y rige, regulando comportamientos y el cuerpo. La división entre lo público y lo privado parecen un aspecto relevante, pues cada una los vive de

manera distinta, pero siempre tratando de compaginarlos; estos son el símbolo del cuerpo y del mundo que los rodea; la casa se convierte en un espacio ajeno, pues no les permite ser libre, aún en la intimidad de la habitación siguen sujetas a un actuar y a un comportarse; el cual, está estrechamente relacionado con la imagen que quieren dar al mundo; ese juego entre el ser y el parecer para ser aceptadas, reconocidas por los demás.

Hemos andado, además, por los espacios que nuestra narradora recorrió durante su niñez y su juventud, devorando con la mirada la realidad amenazante que la rodeaba y que confinaba a los demás a un deber ser que ella siempre repudió. El paso por la casa de su infancia y por las calles de la ciudad de México, nos permite situarnos en la perspectiva de Amor y observar el mundo a través de su mirada; Aínsa nos recuerda que el espacio es un lazo entre la memoria colectiva y la individual, pues en los lugares se insertan vivencias y experiencias de quienes los habitan o transitan; la memoria, así, es otro engranaje para la construcción de la identidad, pues somos lo que vivimos, lo que vamos narrando al dar cuenta de nuestro pasado, como lo hace nuestra escritora. Estas memorias también resignifican los espacios, dotándolos de valores, símbolos; como el Paseo de la Reforma en “La del abrigo de Cacomixtle”, donde el transitar de los amantes significa la sorna ante las normas morales de la época porfiriana. O, la resignificación de la imagen misma de la casa como símbolo patriarcal, echando por tierra la idealización de dicho espacio, como lugar de refugio o como paraíso; las casas que Amor presentan en sus historias son prisiones que limitan a la mujer, que restringen su cuerpo.

En el caso de la novela, al narrarnos su propia vida desde la primera persona, nos acerca no sólo al personaje producto de la memoria, sino de la autora misma, que intenta comprenderse y ser comprendida por quien la lea. El espacio, es así, un elemento configurador de su identidad, ya que se hace una breve cartografía de su transitar durante el lapso de su vida entre los siete y los catorce años, reconstruyendo los espacios y las

experiencias vividas en cada uno que terminaron por influir en su proceso de subjetivación de la realidad y de sí misma; es decir, la novela *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*, representa la justificación de la personalidad de Guadalupe Amor, expresando sus más íntimos miedos, así como el contexto social y familiar que la rodeó; pues aunque el relato se centre en la familia Román, las situaciones y la pequeña protagonista y narradora, mantienen similitudes con la autora en un pacto fantasmático; desde la localización de la casona familiar, el número de los integrantes de la familia y sucesos que son parte de la memoria de los Amor, constituyen el relato, son los aspectos que nos llevan a asociar esta historia con la propuesta de Ricouer, cuando señala que somos lo que narramos, nuestra historia personal.

Aunque, debemos tomar en cuenta que, la memoria que Amor narra en su novela es una “invocación”, como refiere Reyes Mate, puesto que ella intenta traer a cuento “las ruinas” de su pasado, de aquello que quedó olvidado para el resto de su familia, pero que para ella simbolizó parte de su ser; por lo que la escritura se vuelve para la autora como una reconstrucción no sólo de su pasado, sino de su identidad, es así, el origen de la persona y del personaje de Pita Amor.

A diferencia de la novela, los cuentos que integran el libro *Galería de títeres* no intenta explicar el proceso de subjetivación de los personajes, sino la alineación de éstos al sistema y las normas de una jerarquía sexo-genérica, social y económica; pues muestra una sociedad estratificada. Las historias se presentan desde dos perspectivas diferentes, con la intención de encarar cómo las personas han asumido el deber ser que la sociedad les impone como algo natural; dichas perspectivas son: la narración desde la primera persona, en la que la protagonista, como en el caso del cuento “Televiscentro”, configura su ser en el mundo a partir de su función como mujer trabajadora, destinada a vivir en la pobreza y limpiar la suciedad de los otros para poder vivir; como si de un ser dado o hecho se tratara, pues no cuestiona su condición ni desea modificarla, simplemente se atiene a hacer lo que considera normal para sí

y que ha sido dictado por los otros; a pesar que se habla desde la experiencia, esta no se percibe como un devenir del ser, sino como algo ya predicho y dado. “La insatisfecha” también expresada desde un personaje intradieético, nos cuenta el calvario de vivir en una sociedad que la obliga a reprimir su deseo; se sabe mujer, reconoce su cuerpo como sexuado, deseante, pero se autorregula para poder ser parte del sistema, vive en constante lucha consigo misma, alejándose de su verdadero sentir, sólo para encajar con el ideal de los *otros*.

El resto de las historias se encuentran relatados desde la voz de un narrador extradiegético, quien nos da cuenta de la vida de los personajes, como sucede con “La del abrigo de cacomixtle”, en la que no sólo se nos describe lo que sucede con los protagonistas, sino que además, el narrador funge como juez, debido a que de manera un tanto velada, emite juicios de valor sobre el comportamiento y la existencia de los amantes incestuosos; el narrador sitúa a los personajes al espacio público de la calle, donde pertenecen los inadaptados como ellos; la única, pero gran diferencia con el resto de los personajes, es que éstos no se asumen como marginados, su condición de parias les permite la libertad de ser, sin atarse a un espacio determinado, las calles de la ciudad de México son el escenario perfecto para el romance entre ellos, no hay nada que les impida abrazarse y besarse, no existe el pudor ni la vergüenza en su vida; su existencia se da desde el disfrute. El planteamiento de este relato es complejo, pues se mezclan las visiones de los personajes y del narrador; los primero parecen vivir en el paraíso, de su pasado no tenemos idea alguna, pero su presente se les sugiere idílico, como sujetos nómades, transitan por la ciudad para vivir y conformarse, aunque no de una manera individual, sino como un dúo que no puede separar. Mientras que, a los ojos del narrador su existencia es denigrante y sucia como su relación; el vivir en el incesto los convierte en seres indeseados que no pertenecen a ningún lugar, por lo que son relegados a la calle. Así, el significado del espacio se vuelve ambivalente.

Este cuento contrasta con “El casado”, en el cual, a pesar de que el protagonista decide vivir su vida según sus deseos, no se deslinda del deber ser con la sociedad y prefiere llevar una doble vida. A pesar de saber que su ser no está definido por los otros, no puede permitirse cortar con los lazos familiares y sociales; indicando que la vida se divide en dos planos: lo público y lo privado; que marcan los roles del sujeto entre la libertad y la obligación.

Otra aspecto a resaltar, es que la mayoría de los personajes dibujados en esta galería de marginados, es que la mayoría carece de un nombre propio; sólo unos cuantos son presentados con su nombre; como una forma de generalizar, es decir, de indicar que estos personajes anónimos son la representación de todos aquellos que en el plano de lo real viven circunstancias similares, en la pobreza y la marginación, tal es el caso del protagonista de “El pobre”, un anciano cuya existencia se nos presenta como un pesar, cuya única compañera es una vieja chaqueta y que, sabe que su destino está sellado con la miseria y la soledad; nuevamente, este personaje asume su ser como algo ya determinado, a la espera de que el destino dicte su vida. En cambio, aquellos que sí tienen nombre en sus historias son los que poseen una posición social y riqueza, como la Señora Yámez; quizá, como una forma de evidenciar que los únicos que son reconocidos como personas e individuos son aquellos que pueden respaldar su existencia con dinero o con reconocimiento social, como se le inculcó en el seno familiar; donde el valor de las personas dependía de su jerarquía social.

Todas las historias se desarrollan en la urbe, en el afán de mostrar el mosaico de espacios que la ciudad contiene y que, alberga un sinfín de historias; en la que mujeres, hombres y niños son devorados por sus calles y sus rincones más recónditos. La ciudad es como una macro casa en la que conviven cientos de habitantes que se debaten entre lo privado y lo público; entre sus deseos y el deber ser; entre lo permitido y lo prohibido. A la vez que, asigna el lugar al que cada uno pertenece, según su sexo, su edad y su condición social.

También, debemos tomar en cuenta que la figura de Guadalupe Amor se autoficcionaliza en su obra narrativa; primero, como la niña Pita que nos guía a través de la casa familiar y, después, en el cuento “El casado”; esto, a través del juego de las miradas. Como recordaremos, los ojos de la niña Pita son la ventana desde la que el lector conoce la casona de los Amor/Román; mientras que, en el cuento, el protagonista describe a una mujer muy atractiva, pero con una mirada inquisidora, como la de la escritora; que desde la observación puede percibir al mundo y lo analiza, al igual que a las personas que encuentra a su alrededor. De esta forma, la mirada es un elemento clave para la comprensión de la obra de nuestra autora, pues denota claramente que es la visión de Amor la que se narra, no es sólo ficción, sino la recolección de su experiencia y la observación de su contexto, definiendo la época y el lugar que le tocó vivir.

En su novela y en su antología cuentística se presentan dos formas de concebir al sujeto; de sí misma, concibe a su ser como algo en construcción, un proceso que deviene siendo al vivir y experimentar, siempre buscando la libertad de ser y expresarse; su cuerpo y su inteligencia se derivan en la mujer libre y loca que se rebeló hasta el final. En cambio, en los cuentos retrata una serie de sujetos que, como títeres, son guiados por las cuerdas de un destino planteado por el deber ser; son seres que no cuestionan ni modifican sus roles, sino que viven como se les ha dicho deben vivir, considerándolo como algo natural, creyendo en eso que denominan destino, que los confina en un lugar y una posición determinada, si posibilidad de ser diferentes, coartando cualquier aspiración, recalcándoles que su vida ya está escrita y ser ya establecido por los otros.

La novela es la declaración de la mujer y la escritora; el grito que la define como una mujer diferente y siempre cambiante; mientras que el libro de cuentos, es la denuncia de la sociedad que cosifica a los sujetos, los convierte en una masa uniforme que habita la ciudad y que, en caso de alejarse de los lineamientos, termina por ser relegados al exilio y la

marginación. Podríamos comparar el grito de Guadalupe Amor al grito de Antígona que Butler considera como transgresora y crítica: “La figura de Antígona, sin embargo, podría obligar a hacer una lectura que cuestionara esa estructura, porque ella no se ajusta a su ley simbólica y no prefigura un restablecimiento final de la ley. Aunque enmarañada en los términos del parentesco, se encuentra al mismo tiempo fuera de esas normas¹⁸¹”. La entrada a los espacios construidos dentro de la narrativa de Guadalupe Amor, significa la apertura de la puerta para la experiencia real de los espacios y, sobre todo, de los cuerpos; hombres y mujeres constituyen el mosaico de historias que Amor dibija alrededor de la ciudad de México que ella habitó, recorrió y observó. Éste, no es más que el inicio de un recorrido por la obra de una mujer transgresora que junto con escritoras como Elena Garro, Rosario Castellanos y Amparo Dávila, por mencionar algunas, marcó a la literatura fuera de la escritura considerada femenina.

¹⁸¹ El sentido que Judith Butler le da a la figura de Antígona se refiere a las relaciones de parentesco y el incesto como un trasfondo político; pero, esta imagen mítica, bien nos sirve para representar la escritura de Amor, que se apropia de la voz de lo simbólico para evidenciar la situación de la mujer; es un ir más allá. En sus relatos, parece juzgarse al cuerpo de la mujer, su sexualidad y su libertad, pero, “aunque opera dentro de los términos de la ley al reivindicar la justicia, al mismo tiempo destruye las bases de ésta en la comunidad” (El grito de Antígona 75); de esta forma, la voz de los narradores, ya sean extradiegéticos o intradiegéticos, parecen calificar a las mujeres de las que dan cuenta, pero es una forma de focalizar la escritura a la experiencia del ser mujer en una sociedad que las reprime, las norma y las objetiviza.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. «Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del estar en el mundo.» *Cuyo. Anuario de Filosofía argentina y americana* Vol. 20 (2003): 19-36. DIGITAL.
- . *Del topos al logos*. Madrid: Iberoamericana, 2006. IMPRESO.
- Alvarado Morales, Luz América. *Escritura en el umbral: el sujeto femenino en el poema en prosa de cuatro escritoras del Cono Sur*. Chile: Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Chile, 2013. PDF.
- Amor, Guadalupe. *A mí me ha dado por escribir sonetos*. México: Katún , 1981. IMPRESO.
- . *Antología poética*. Buenos Aires: Austral, 1956. IMPRESO.
- . *Como reina de barajas*. México: Fournier, 1966. IMPRESO.
- . *Décimas a Dios*. México: Editorial Fournier, 1975. IMPRESO.
- . *El zoológico de Pita Amor* . México, D. F.: Ediciones V Siglos, 1975. IMPRESO.
- . *Fuga de negras*. México, D. F.: Editorial Fournier, 1966. IMPRESO.
- . *Galería de títeres*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. IMPRESO.
- . *Galería de títeres*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1959. IMPRESO.
- . *Las amargas lágrimas de Beatriz Sheridan*. México: Katún, 1980. IMPRESO.
- . *Poesía imprescindible*. México: Editorial Terracota, 2009. IMPRESO.

- . *Soy dueña del Universo*. México, D. F.: Edición de la Autora, 1984. IMPRESO.
- . *Todos los siglos del mundo*. México, D. F.: Editorial Grijalbo, 1959. IMPRESO.
- . *Yo soy mi casa. El relato de una vida fuera de serie*. México, D. F.: Joaquín Mortiz, 2001. IMPRESO.
- Amorós, Celia. «Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'.» Amorós, Celia. *Feminismo, igualdad y diferencia*. México : UNAM-PUEG, 1994. 23-52. PDF.
- . *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991. IMPRESO.
- Amorós, Celia. «Presentación (que intenta ser un esbozo del status questions).» Amorós, Celia (ed.). *Feminismo y Filosofía*. España: Editorial Síntesis, 2000. 9-107. IMPRESO.
- Andalucía Arce, Raúl Enrique. «La formación: una mirada desde el sujeto.» *X Congreso Nacional de Investigación Educativa*. 2013. 1-10. PDF.
- Arroyo Pomedá, Julio. «Mitos contemporáneos y filosofía.» *Eikasa. Revista de Filosofía*. (2009): 57-71. PDF.
- Avenessian, Armen y Lucas Degryae. «La locura, la revuelta y la extranjería. Entrevista con Julia Kristeva.» *Revista Signos filosóficos* 7 (2002): 279-294. PDF.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. IMPRESO.

- Bajtín, Mijail. *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. Madrid: Taurus, 1989. PDF.
- Baptista Díaz, Carlos. «Hacia una teoría del cuerpo o una corporización de la teoría.» *Cifra Nueva* (2002): 29-35. PDF.
- Barboza Martínez, Darío. «La cuestión del sujeto en Braidotti.» *Tehura. Revista de cultura, pensamiento y saberes* (2012): www.tehura.es/index.php/40-articulos/92-la-cuestion-del-sujeto-en-braidotti. WEB.
- Benavides, Diego A. Siabatto. «Las producciones de subjetividades: Una reflexión entre Althusser y Foucault.» *Fractales, Revista de la Universidad de La Universidad Javeriana* (2003): 1-10. PDF.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. «Tiempo-espacio en la literatura .» *Revista Universidad. Nueva época* (2008): 48-49. PDF.
- Bolívar Moguel, Clara Cecilia. *Chapultepec: Paseo de fin de siglo. Una experiencia decimonónica*. México: UIA, 2013. PDF.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. España: Gedisa Editorial, 2004. PDF.
- . *Metamorfosis. Hacia una historia materialista del devenir*. Madrid: Ediciones Akal, 2002. PDF.
- . *Sujetos nómades*. Argentina: Paidós, 2000. IMPRESO.
- Breuer, Irene. «La constitución del sujeto de la experiencia afectiva. Descartes. Nietzsche. Heidegger.» *Investigaciones Fenomenológicas* (2012): 117-143. PDF.

- Butler, Judith. «Actos performativos del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista.» Case, Sue-Ellen (ed.). *Performing,Feminism: Feminist Critical Theory an Theatre*. Baltimore: Johns-Hopkins University Press, 1990. 270-282. PDF.
- . *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discusivos del "sexo"*. México, D.F.: Paidós, 2002. IMPRESO.
- . *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. PDF.
- . *Deshacer el género. El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós, 2007. IMPRESO.
- . «Relaciones de género .» *La Ventana. Revista de Estudios de Género* (2006): 7-35. PDF.
- Butler, Jufith. *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure, 2001. PDF.
- Cannock, León. «Devenir minoritario.» UPC. *Documentos de Humanidades, vol. 3*. Perú: UPC, 2010. 1-33. PDF.
- Cano, Gabriela. «Rosario Castellanos y el feminismo de la nueva ola.» *El Universal* 03 de Agosto de 2014: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/rosario-castellanos-y-el-feminismo-de-la-nueva-ola/>. WEB.
- Cascales Ribera, Jorge. «El patriarcado contra los hombres: el mantenimiento de la categoría masculina en las nuevas masculinidades.» *Congreso de Investigaciones Feministas en Transformación. Texto y reflexiones en(tre) campus y calles*. Valencia: Col-lectiu Transformacció, 2015. 333-341. PDF.

Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina* . México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2013. DIGITAL .

Champourcin, Ernestina de. «Introducción. Algunos comentarios en torno a este te,a.» (Coord.), Ernestina Champourcin. *Dios en la poesía actual. Selección de poemas y españoles a hispanoamericanos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1972. 3-26. PDF.

Ciplijauskaitė, Biruté. «La novela femenina como autobiografía.» AIH. *AIH. Actas VIII*. España: Centro Virtual Cervantes, 1983. 398-405. PDF.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Labor, 1992. PDF.

Cixous, Hélien. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995. PDF.

Cixous, Helen. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. España: Anthropos-Dirección General de la Mujer-Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995. PDF.

Dalton Palomo, Margarita. *Mujeres, diosasy musas tejedoras de la memoria*. México: El Colegio de México, 1996. IMPRESO.

de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. España: Cátedra, 2005. PDF.

de Lauretis, Teresa. «La tecnología del género.» de Lauretis, Teresa. *Technologies of gender. Essay on Theory. Film and Fiction*. Londres: Macmillan Press, 1989. 1-30. PDF.

- Del Conde, Teresa y Jorge Alberto Manrique. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: UNAM, 2005. PDF.
- del Valle, Teresa. «Procesos de la memoria: cronotopos genéricos.» *La Ventana. Revista de estudios de género*. Vol. 19 (1999): 7-43. PDF.
- Deleuze, Gilles. «Respuesta a una pregunta sobre el sujeto.» *Topoi* (1988): 111-112. PDF.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Paidós, 2004. IMPRESO.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España : Pre-Textos, 2004. IMPRESO.
- Descartés, René. *Meditaciones filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial., 2005. PDF.
- Domenella Amadio, Ana Rosa. «Recuperar la memoria personal y social a través de la novela contemporánea: María Teresa Andruetto y Laura Alcoba.» *Amerika* (2012): <http://amerika.revues.org/3352>. PDF. 20 de marzo de 2015.
- Duque Acosta, Carlos Andrés. «Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical.» *La manzana de la discordia* (2010): 27-34. PDF.
- Espejo, Beatriz. «Pita Amor atrapada en su casa.» *Revista de la Universidad de México* (2007): 12-25. PDF.
- Espejo, Beatriz. «Pita Amor. Un mito mexicano.» Espejo, Beatriz. *Siete niñas ahogadas en una gota de agua*. México: DEMAC-UANL, 2009. 9-34. IMPRESO.
- Etchegaray, Ricardo, Silvia Chorroarín, Andrea Pac, Pablo Erramouspe, Juan Pablo Esperon, Esteban Mizrahi y Andrés Di Leo Razuk. *Condiciones y límites de*

- las nociones de sujeto, subjetividad e identidad*. Argentina: Universidad Nacional de la Matanza, 2009. PDF.
- Ferré, Rosario. «La cocina de la escritura.» (Eds.), Patricia Elena González y Eliana Ortega. *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Huracán, 1984. 137-154. IMPRESO.
- Foucault, Michael. «El sujeto y el poder.» *Revista Mexicana de Sociología* (1988): 3-20. PDF.
- . *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1987. IMPRESO.
- . *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de Saber*. Madrid, España: Siglo Veintiuno editores, 1991. DIGITAL.
- . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Argentina: Ediciones Paidós, 2008. IMPRESO.
- Francisco José, Martínez Martínez. «Ontología y diferencia: la filosofía de Gilles Deleuze.» *Eikasa. Revista de Filosofía* (2009): 33-335. PDF.
- García Aguilar, María del Carmen. *Un discurso de la ausencia: teoría y crítica feminista*. Puebla: Secretaría de Cultura-Gobierno del Estado de Puebla, 2002. IMPRESO.
- García, Elvira. *Redonda soledad. La vida de Pita Amor*. México, D. F.: Editorial Grijalbo, 1997. IMPRESO.
- Gómez Campos, Rubí de María. *El feminismo es un humanismo*. España: Anthropos-Universidad-Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2013. IMPRESO.

- Guardia, Sara Beatriz. «Literatura y Escritura femenina en América Latina.» (Coord.), Sara Beatriz Guardia. *Escritura de la Historia de la Mujeres en América Latina. Mujeres que escriben en America Latina*. Perú: CEMHAL, 2007. 9-25. DIGITAL.
- Gullón, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona : S. A. Antoni Bosch Editor , 1980. PDF.
- Haraway, Donna. «Manifiesto Cyborgs. ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX .» Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. España: Ediciones Cátedra-Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer, 1991. 251-263. DIGITAL.
- Hardy, Ellen y Ana Luisa Jiménez. «Masculinidad y género.» *Revista Cubana de Salud Pública* (2001): 77-88. PDF.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Chile: Escuela de filosofía Universidad Arcis, 1927. PDF.
- Herrera, Sara Poot. «Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX.» (Coord.), Elena Urrutia. *Nueve escritoras nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México: Instituto Nacional de las Mujeres-El Colegio de México, 2006. 35-82. PDF.
- Herrero Cecilia, Juan. «Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas.» *Cedille: revista de estudios franceses* (2011): 15-48. PDF.
- Hierro, Graciela. «Género y poder.» *Perspectivas feministas* (1995): 33-44. IMPRESO.

- Hind, Emily. «Amor, Garro, and Rivas Mercado as Diva-lectuals.» Hind, Emily. *Femmenism and the Mexican Woman Intellectual from Sor Juana to Poniatowska*. USA: Palgrave McMillan , 2010. 85-145. PDF.
- Hume, David. *Tratado de la narturaleza humana*. Albacete: Libros en la red, 2011. PDF.
- Iglesia, Alicia Molero de la. «Figuras y significados de la autonovelación. No. 33.» *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2006): <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>. WEB.
- Irigaray, Luce. *Key writings*. New York: Continuum, 2004. PDF.
- . *This Sex Wich Is Not One*. Nueva York: Cornell University Press, 1997. PDF.
- . *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992. IMPRESO.
- Jiménez Corretjer, Zoé. *El fantástico femenino en España y América: (Martín Gaité, Rodoreda, Garro y Peri Rossi)*. Puerto Rico : Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2001. IMPRESO.
- Kant, Immanuel. *Crítica pura de la razón*. Buenos Aires: Ediciones Cohnue, 2007. PDF.
- Karbusicky, Vladimir. «La interacción realidad-obra de arte-sociedad.» A. Silbermann, P. Bourdieu, R. L. Brown, R. Clause, V. Karbusicky, H. O. Luthe y B. Watson. *Sociología del arte*. Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1971. 133-154. IMPRESO.

- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM, 2003. IMPRESO.
- Lamas, Marha. «Cuerpo: diferencia sexual y género.» Lamas, Martha. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. México: Taurus, 2000. 49-84. DIGITAL.
- Lejuene, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994. DIGITAL.
- Lindón, Alicia. «Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?» *Revista Eure* (2007): 88-99. PDF.
- Llanera, Alicia. «Espacio y literatura en Hispanoamérica.» de Navascués, Javier. *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Verveut, 2002. 41-57. PDF.
- . *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*. Sinaloa: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007. PDF.
- Loyden, Humbelina. «La mujer objeto. La feminidad en el juego de los imaginarios.» *Tramas. Subjetividad y mujer* (1991): 59-66. PDF.
- Luongo, Gilda. «La escritura (in)completa de Antonieta Rivas Mercado.» Salomone, Alicia. *Moodernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. 85-114. IMPRESO.
- Madrid Ramírez, Raúl. «Derrida y el nombre de la mujer. Raíces deconstructivas del feminismo, los estudios de género y el feminist law.» cORUÑA, Facultad de Derecho de la Universidad de La. *Anuario da Facultade de Dereito*. Galicia: Facultad de Derecho de la Universidad de La Coruña, 2000. 403-429. PDF.

- Manzano Añorve, María de los Ángeles y Silvia Guadalupe Alarcón Sánchez. «La Espiritualidad en la Literatura Mexicana. Siglos XVIII y XX.» María de los Ángeles Manzano Añorve, Silvia Guadalupe Ararcón Sánchez, Ramón Espinoza Contretas (Coords.). *Filosofía y lenguaje*. México: EÓN, 2012. 79-90. PDF.
- Marín, Cándida Elizabeth Vivero. «El oficio de escribir: la profesionalización de las escritoras mexicanas (1850-1980).» *La Ventana. Revistas de Estudios de Género* (2006): 175-203. PDF.
- Mate, Reyes. *La razón de los vencidos*. España: Anthropos, 1991. IMPRESO.
- . *Memoria en Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Editorial Trotta, 2003. IMPRESO.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías femeninas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. IMPRESO.
- Medina Peña, Luis. *Hacia el nuevo Estado, México 1920-1994*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. IMPRESO.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta-Agostini, 1994. DIGITAL .
- Meza Márquez, Consuelo. *La utopía feminista. Quehacer literario de cuatro narradoras mexicanas contemporáneas*. Colima: Altexto-Universidad de Colima, Universidad de Aguascalientes, 2000. IMPRESO.

- Moi, Toril. «Feminist, Female, Femenine.» Miceli Jeffries, Giovanna (ed.). *Feminine, Feminists. Cultural Practices in Italy*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1994. 65-134. PDF.
- . «I am not a woman writer. About women, literature and feminist theory today.» *Feminist Theory* (2008): 259-275. PDF.
- . *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988. IMPRESO.
- Molina Sevilla de Morelock, Ela. *Relecturas y narraciones Femeninas de la Revolución Mexicana: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta*. New York: Boydell & Brewer Ltd, 2013. IMPRESO.
- Monsiváis, Carlos. *Historia mínima. La cultura mexicana en el siglo XX*. México, D. F.: Colmex, 2011. IMPRESO.
- Muñiz, Elsa. «Registros para la historia: Cuerpo y género en los discursos históricos.» *Tema y Variaciones de literatura* (2007): 231-249. PDF.
- Olmo, Jorge. «Libros.» *Revista de la Universidad de México* (1960): 31. PDF.
- Páramo, Pablo y Andrea Milano Burbano Arroyo. «Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano.» *Universitas Psychologica, Vol. 10* (2011): 61-70. PDF.
- Piedra Guillén, Nancy. «Feminismo y pormodernidad: Luce Irigaray y el feminsmo de la diferencia.» *Praxis. Revista de Filosofía. Núm. 57* (Sin fecha de publicación): 111-128. PDF.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI-Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2001. IMPRESO.

- . *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI-Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2005. IMPRESO.
- Poniatowska, Elena. «Pita Amor en los brazos de Dios.» Garro, Elena. *Las siete cabritas*. México: Ediciones Era, 2006. 33-58. IMPRESO.
- Reguera Sánchez, Patricia. «Pita Amor y la construcción del yo.» *Revista Fuentes humanística: hacerse y rehacerse mujer, cinco estrategias discursivas* (2011): 79-70. PDF.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. España: Siglo Veintiuno, 1996. DIGITAL.
- Sáenz Valadez, Adriana. «Poética del cuerpo: prototipos del deseo.» Valadez, Adriana Sáenz y Elizabeth Vivero: Rosa María Gutiérrez (Eds.). *Prototipos, cuerpo, género y escritura. Tomo I*. México: UMSNH-UANL-MG, 2013. IMPRESO.
- . *Una mirada a la racionalidad patriarcal en México en los años cincuenta y sesenta del México del siglo XX*. Morelia: Plaza y Valdés UMSNH, 2011. IMPRESO.
- Sáenz Valadez, Adriana. «Las caras de la luna, algunas formas de ser mujer en Rosario Castellanos.» Valadez, Adriana Sáenz y Elizabeth Vivero Marín (Coords.). *Reflexiones en torno a la escritura femenina*. México: UMSNH, 2011. 157-240. IMPRESO.
- Salazar Benitez, Octavio. *Masculinidades y ciudadanía: Los hombres también tenemos género*. Madrid: Editorial Dykinson, 2013. PDF.

- Santillán, Martha. «Discursos de domesticación femenina durante los procesos de modernizadores en México, 1946-1958 .» *Historia y Grafía*, N°. 31 (2008): 103-132. PDF.
- Sautu, Claudia Zavaleta de. «El paisaje en la relación cuerpo-ciudad.» *I Foro urbano de paisaje/Paisaia ren hiri foroa*. Ed. Centro de Estudios Ambientales. Vitoria: Centro de Estudios Ambientales, 2005. http://www.vitoria-gasteiz.org/we001/http/cea/forourbanopaisaje/laburpenak/Claudia_Zavaleta.pdf. DIGITAL.
- Schneider, Luis Mario. «Nota introductoria.» Dávila, Amparo. *Amparo Dávila*. México: UNAM, 2010. 3-5. DIGITAL.
- Schuessler, Michael. «El caso mitológico: Guadalupe Amor y la creación/destrucción del sujeto poético femenino.» *Destiempos* (2009): 288-296. PDF.
- . *Guadalupe Amor. La undécima musa*. México: Diana, 2008. IMPRESO.
- Schuessler, Michael Karl. *Guadalupe Amor. La Undécima musa*. México: Diana, 1995. IMPRESO.
- Scott, Joan W. «El género: una categoría útil para el análisis histórico.» Comp. Lamas, Marta. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, 1996. 265-302. IMPRESO.
- Siabatto Benavides, Diego Alejandro. «“Las producciones de subjetividades: Una reflexión entre Althusser y Foucault”.» *Fractales revista* (2003): 1-10. DIGITAL.

- Slawinski, Janusz. «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias.» autores, Varios. *Texto y contextos*. La Habana: Arte y Cultura, 1989. 265-287. PDF.
- Todorov, N. Vladimir, Viacheslav V. Ivanov, Eleazar M. Meletinski. *Árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 2002. IMPRESO.
- Torras, Meri. «El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo de la evidencia.» Torras, Meri (ed.). *Cuerpo e identidad*. Barcelona: UAB, 2007. 11-36. PDF.
- Trueba Mira, Virginia. «La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc).» *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V (202): 175-194. PDF.
- Tuñón, Julia. «Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento.» Urrutia, Elena. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en el primer mitad del siglo XX, y una revista*. México, D. F.: Instituto Nacional de las Mujeres- Colegio de México, A. C., 2006. 3-32. PDF.
- Valero, Víctor Páramo. «El eterno problema antropológico entre cuerpo y alma: ¿roto por Laín Entralgo?» *Thémata. Revista de Filosofía*. N° 46 (2012): 563-569. PDF.
- Velasco Vargas, Magaly. *El cuento: la casa de lo fantástico*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007. IMPRESO.

- Villalba, Afhit Hernández. «Misticismo y Poesía: elementos retóricos que conforman la estética mística.» *Revista del Colegio de San Luis* (2011): 10-34. DIGITAL.
- Violi, Patrizia. «Sujeto lingüístico y sujeto femenino.» Coliazzi, Julia (ed.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. 127-142. IMPRESO.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. España: Seix Barral, 2008. PDF.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. España: Ediciones Siruela, 2005. DIGITAL.
- Zavala, Lauro. «El cuento mexicano contemporáneo.» *Literatura: teoría, historia y crítica 1* (1997): 213-220. PDF.
- . *La palabra en juego: antología del nuevo cuento mexicano*. Toluca, México: UAEM, 1998. IMPRESO.