To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Sara Pacifici entitled "La autoafirmación de los personajes femeninos en la obra de Ethel Krauze a través del amor, el cuerpo y el erotismo." I have examined the final copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages.

Cynthia K. Duncan, Major Professor

We have read this dissertation and recommended its acceptance:

Accepted for the Council:

Associate Vice Chancellor and Dean of The Graduate School

LA AUTOAFIRMACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LA OBRA DE ETHEL KRAUZE A TRAVÉS DEL AMOR, EL CUERPO Y EL EROTISMO

A Dissertation
Presented for the
PhD Degree in
Modern Foreign Languages
The University of Tennessee, Knoxville

Sara Pacifici
August 2000

Copyright @ Sara Pacifici, 2000
All rights reserved

DEDICATORIA

Quiero dedicar este trabajo a mi padre, Sante Pacifici, que desde el otro lado me está mirando con una sonrisa, y a mi madre, Odilia Falzier Pacifici, que aceptó y apoyó mis ambiciones profesionales, aunque esto significara largos años de separación.

Es mi deseo también dedicar el presente estudio a mis hermanos, Stefano y Laura y a mis sobrinos Marco y Marta.

RECONOCIMIENTOS

Hay muchas personas a quienes deseo agradecer.
En primer lugar, a la Dra. Cynthia K.Duncan que me ayudó a conocer y a apreciar la literatura femenina y sin cuyos valiosos consejos profesionales y amistad no hubiera podido enfrentar una tarea tan grande. Es menester darles las gracias a los miembros de mi comité de tesis: al Dr. Oscar Rivera-Rodas, al Dr. Michael Handelsman, al Dr. Sal DiMaria y al Dr. Todd Diacon, porque sus contribuciones y apoyo fueron imprescindibles.

Quiero en particular agradecerle al Dr. Sal DiMaria, por sus consejos y amistad, que han sido inolvidables; al Dr. Oscar Rivera-Rodas, quien me introdujo al vasto y fascinante mundo de la poesía; a Lourdes Betanzos, que me siguió paso a paso durante la estesura de la disertación y sufrió conmigo; a mi tío Dr. Lucio Polo, quien ha siempre creído en mí y al Dr. Giorgio Cerboni-Baiardi, quien me aconsejó, hace ocho años, hiciera un "pequeño" viaje a Knoxville.
Quiero agradecerles a mis amigos en Italia y en los Estados Unidos por la paciencia infinita que tuvieron para tolerarme en los momentos más difíciles.

Finalmente, debo pedirle perdón al lector por los errores que probablemente encontrará durante la lectura del presente estudio escrito en español por una persona de madrelengua italiana.

ABSTRACT

The purpose of this study is to discuss the different aspects of eroticism, the body and love in the female protagonists of some works of Ethel Krauze: three collections of poems, Juan (1994), Houston (1996) and Amoreto (1999), and two novels, Infinita (1992) and Mujeres en Nueva York (1993). This study focuses on the main characters, their struggle to assert themselves as women, and their search to find their own identities through the analysis of the way they perceive their own bodies, the sensuality and their sexual relations to their companions. Not only eroticism is viewed as one of the ways the female characters attempt to find and define themselves, but also, in this study, a close relation between poetry and eroticism is presented.

INDICE

CAPÍTULO PÁGINA

INTRODUCCIÓN 1

I. Juan: poesía erótica y erotismo poético en la construcción del sujeto femenino 16

II. El cáncer y el erotismo como elementos catalizadores en el proceso de autodefinición de la mujer en Houston . . . 36

III. Amoreto: invitación a la escritura en la fusión entre el cuerpo y la poesía 58

IV. Infinita: la búsqueda de identidad de una mujer a través del cuerpo, los espejos y la música 85

V. Mujeres en Nueva York: retrato de la relación de la mujer con el erotismo, su cuerpo y su identidad 110

CONCLUSIÓN 138

BIBLIOGRAFÍA 151

VITA 157

INTRODUCCIÓN

El propósito de este trabajo es examinar los varios aspectos del erotismo en unas obras selectas de Ethel Krauze para destacar cómo los protagonistas femeninos de Krauze en varias medidas exploran su sexualidad para intentar descubrirse, describirse y definirse. Las obras poéticas que se analizarán son: 1. Juan (1994), 2. Houston (1996) y 3. Amoreto (1999); y las de prosa son: 4. Infinita (1992) y 5. Mujeres en Nueva York (1993). Krauze ha publicado otros textos en prosa y en poesía; sin embargo, se han escogido las obras mencionadas arriba porque tratan profundamente el concepto de erotismo y porque contribuyen de manera excelente a la escritura erótica femenina. Aunque el erotismo en Krauze expone diferentes significados y facetas, es posible notar cómo todo confluye en una preocupación o un tema principal: la búsqueda de la autoafirmación del personaje femenino.

Como se verá a lo largo del estudio, la producción poética y narrativa de Ethel Krauze presenta notables convergencias temáticas y estructurales; no obstante, la organización de esta tesis se dividirá en dos partes: la primera parte va a contener capítulos relacionados a la poesía. Cada capítulo tratará de un poemario y la subdivisión de los poemarios/capítulos se hará en orden cronológico. La misma subdivisión se aplicará a la segunda

parte, la cual se ocupará de la prosa y cada capítulo analizará una novela en orden cronológico. Esta división del trabajo delínea cierta continuidad y desarrollo en cuanto a los temas, imágenes y técnicas que se harán siempre más evidentes en las obras recientes. Se trabajará con dos géneros (prosa y poesía) porque en el caso de la producción literaria de Krauze se notan convergencias en vez de divergencias entre los dos. La escritora misma dice que la madre de todo el arte de la palabra es poesía, de acuerdo al origen griego de la palabra "poiesis" y que, como escritora, se identifica en el género de la poesía, según el sentido amplio del término. Krauze afirma que:

> la función de la poesía es expresar una emoción a través de un canto o un juego de palabras, concepto y sonido; llevar a su máxima expresión la palabra para que exprese una emoción: ésta es la función sustantiva de la poesía. Según el llamado de la materia prima que llevo dentro, que descubro dentro de mí, el cauce se convierte en [. . .] una forma u otra sin proponérmelo de antemano.[1]

De acuerdo con las ideas de Krauze se puede amplificar su concepto de poesía y decir que a pesar de la forma que su pensamiento va a adquirir, éste se manifiesta siempre a través de la poesía. En efecto vale señalar que tanto en la poesía como en la narrativa, su producción literaria se caracteriza por un lenguaje (imágenes, sonidos, conceptos) y técnicas altamente poéticas.

---

[1] De ahora en adelante las citas en que Ethel Krauze expone su pensamiento provienen de unas entrevistas personales con la autora, conducidas en julio 1997 y en julio 1998 en México D.F.

Al tratarse de un trabajo que se enfoca principalmente en el erotismo, hay que hacer una distinción entre éste, la sexualidad y el amor romántico. Octavio Paz en varios ensayos trata el erotismo, como en Conjunciones y disyunciones (1969), pero es en La llama doble que el pensador mexicano con más profundidad discute y define el erotismo y el amor romántico. Su pensamiento constituirá una base para el presente estudio y se aplicará a los varios capítulos porque las ideas de Paz reflejan y concuerdan a menudo con las temáticas contenidas en la obra de Krauze. Paz afirma:

> Aunque las maneras de acoplarse son muchas, el acto sexual dice siempre lo mismo: reproducción. El erotismo es sexo en acción pero, ya sea porque la desvía o la niega, suspende la finalidad de la funcion sexual. En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción [. . .] el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres. (10-11;14-15)

Cabe citar también lo que es el erotismo para Krauze. Su definición coincide bastante con la de Paz, porque subraya el aspecto humano del erotismo contrariamente a lo que las religiones institucionalizadas intentan promulgar, y por el hecho de que en ambos escritores se discute el erotismo como un acto que trasciende su finalidad reproductiva. Krauze dice:

> El erotismo es una creación humana por excelencia y es la humanización de la humanidad. La sexualidad

> en la biología es una necesidad para la evolución, para el intercambio genético.
> ¿Qué hace el ser humano que supuestamente es el ser vivo más evolucionado? Al trascender el punto de la reproducción, no lo anula, puede no estar, y convertirlo en un rito cuyas necesidades son solamente humanas, biológicas y crea una actividad sólo humana, el erotismo y esto nos diferencia de los animales que no se aparean cuando no es para la reproducción.

Estos conceptos sobre el erotismo van en contra del pensamiento de la tradición judeo-cristiana institucionalizada puesto que la iglesia siempre ha promulgado el acto sexual sólo como medio de la procreación, viendo en el erotismo algo absolutamente animal, aunque los animales no tienen concepto de erotismo. No es el propósito del presente trabajo atacar al pensamiento religioso, lo cual no tiene nada que ver con su institucionalización; sino discutir cómo la manipulación humana de la religión ha creado un sistema represivo y opresivo, otorgando al hombre absoluto poder de control sobre la mujer y la sexualidad de ella. Rosario Castellanos, en Mujer que sabe latín (1973), con mucha fuerza e ironía describe cómo la tradición había impuesto ciertos principios morales en la conducta de la mujer, como la pureza y la virginidad, que se revelan absurdos, si el lector considera que los ideales opuestos de machismo y donjuanismo representan virtudes en el hombre. Castellanos afirma que:

> La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal [. . .] es duramente reprimida y castigada por el aparato social [. . .]

> A través del mediador masculino la mujer averigua acerca de su cuerpo y de sus funciones, de su persona y de sus obligaciones todo lo que le conviene y nada más. A veces menos. Depende de la generosidad o de la destreza o de los conocimientos de los que disponga quien la hace cumplir los ritos de iniciación. (14-15)

Tales conceptos destacan en primer lugar el papel pasivo de la mujer y su falta de control en la relación erótica, que de hecho no se puede definir como tal puesto que el erotismo implica un acto de comunicación entre dos personas.

El erotismo tiene diferentes valores en cuanto a sus funciones y van más allá del fin reproductivo; por esta razón el erotismo es también el intento de detener el tiempo, es comunicación, es un instrumento que les permite a los amantes conocerse a sí mismos y definirse en términos de sujetos en el mundo a través de la experiencia corporal.

Aunque no es siempre fácil separar el amor romántico del erotismo, es posible encontrar unos elementos que pueden explicar o intentar explicar la diferencia entre los dos conceptos. Octavio Paz, con referencia al amor romántico, dice:

> Mencioné a 5 rasgos distintivos; en realidad [. . .] pueden reducirse a tres: la exclusividad, que es amor a una sola persona; la atracción, que es fatalidad libremente asumida; la persona, que es alma y cuerpo. El amor está compuesto de contrarios pero que no pueden separarse y que viven sin cesar en lucha y reunión con ellos mismos y con los otros. Estos contrarios [. . .] giran en torno a un sol único. Este sol también es doble: la pareja. Continua transmutación de cada elemento: la libertad escoge la servidumbre, la fatalidad se transforma en elección voluntaria, el alma es cuerpo y el cuerpo es alma. (<u>La llama</u> 131)

Como afirma el escritor mexicano, el amor es exclusivo porque se anhela estar con una persona y no con otra; la atracción es algo que no se planea de antemano, sino que se acepta libremente y amamos a la persona como ser indivisible de alma y cuerpo; se ama al alma a través del cuerpo. Los poemas, las novelas y los cuentos de Krauze tienen como punto de partida el amor romántico. Es decir, hay generalmente una pareja, o dos personas que se quieren; sin embargo, el erotismo entra en juego como medio para llegar a la esencia, a la médula de la persona amada. Los personajes femeninos, por medio del acto de amor, intentan desnudar al alma de su pareja para lograr descubrir su propia esencia.

Puesto que el presente estudio se ocupará de una escritora, es necesario señalar las diferencias que existen entre la escritura erótica masculina y femenina y la relación con el cuerpo. Existe una amplia tradición literaria que describe el erotismo y el cuerpo en la escritura masculina. Ya al final del siglo XIX con la literatura modernista hay una revaloración del cuerpo y un nuevo enfoque en la poesía erótica. Es suficiente pensar en Rubén Darío, por ejemplo, quien describe al cuerpo de la mujer exaltando su sensualidad y hermosura[2]. Sin embargo, lo que cabe señalar es el hecho de que no se describe al cuerpo del hombre, sino al de la

---

[2] Para un ejemplo de la poesia erótica de Rubén Darío se puede consultar Prosas profanas y otros poemas (1896-1901), en Poesía, editada por Ernesto Mejía Sánchez (Caracas: Ayacucho, 1997). Véase en particular el poema "Mía" y los versos que dicen: "Tu sexo fundiste / con mi sexo fuerte, / fundiendo dos bronces." (9-11).

mujer. Esta es una diferencia que todavía se puede encontrar entre escritura erótica masculina y femenina hoy en día. En la misma época, alrededor de la primera década del siglo XX, Delmira Agustini, poeta uruguaya, escribe poesía erótica en la cual hay la descripción del cuerpo de la mujer, sujeto de la enunciación, y también el del amado. En la introducción a El placer de la palabra (1991), Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert afirman que:

> la publicación de su colección de poemas Los cálices vacíos en 1914, con su lenguaje sensual y sus temas eróticos, puede considerarse como el punto de partida de la literatura erótica femenina del siglo XX en América Latina. Agustini expresa [. . .] la necesidad de definir su identidad social y personal dentro del medio ambiente represivo de su sociedad, y el deseo de desatar la capacidad plena de sus pasiones en una relación compartida por igual que lleve a disminuir la distancia que produce la diferencia. (xiv)

Empezando con el modernismo, no sólo se exaltan los sentidos, el cuerpo y el erotismo, sino que se cuestiona el pensamiento religioso. Paralelamente, conceptos y vocablos relacionados tradicionalmente con la iglesia vienen desplazados de su significado original y se emplean para hablar de amor humano, erótico. Delmira Agustini llega a relacionar al ser querido a Dios. En el artículo, "La modernidad poética: erotismo, cuerpo e ideología," Oscar Rivera-Rodas, a propósito de Los calices vacíos afirma que:

> [. . .] este trayecto de la entrega del cuerpo propio de la amada no es unilateral pues implica también la posesión del cuerpo del amado. Esto quiere decir que esta amada es también ser supremo que posee y hace suyo activamente al amado

> convertido por ella y para ella también en objeto de entrega [. . .] La amada, en posesión del cuerpo del amado, se revela a sí misma poseyendo sexualmente al ser supremo (17).

La poesía de Agustini, por los temas descritos, debió provocar un cambio rotundo en la imaginación colectiva acerca de la sexualidad femenina y su erotismo, y abrió el campo para la escritura erótica femenina. Como se observa, se advierte la necesidad de deconstruir la visión tradicional de la mujer como ser erótico para reconstruirla desde una persectiva tal vez más original, si no auténtica. Esta operación de rescate de la experiencia erótica femenina se hace siempre más evidente en los años siguientes, por ejemplo en las novelas de María Luisa Bombal y en la obra de Rosario Castellanos, para nombrar sólo a algunas de las escritoras, hasta llegar a nuestros días a Krauze y al amplio panorama de la literatura femenina. El erotismo se presenta en casi toda la obra de Krauze y tiene diferentes matices y funciones; sin embargo, lo que más se destaca es la necesidad de los personajes femeninos de encontrar su lugar en el mundo, sobre todo en el mundo que siempre había sido monopolio del hombre.

Los tres poemarios que se analizarán presentan puntos de contacto entre sí en cuanto a elementos recurrentes. En cada uno, el sujeto de la enunciación es la mujer; tiene una pareja que es también enunciatario de los poemas. Además, en cada poemario hay frecuentes referencias al acto de la

escritura, casi para subrayar el deseo por parte de la voz poética de comunicar su propia identidad de escritora. Sin ser autobiográficos, ya que no hay testimonios específicos sobre las semejanzas entre los poemas y la vida de Krauze, los enunciadores de los poemas son mujeres que escriben.

Juan cuenta la historia de una pareja de amantes. Los varios poemas parecen ser capítulos de una novela, por la continuidad y repetición de versos que religan los poemas entre sí. Se trata de una historia de amor y del anhelo del "yo" de tener el poder de la palabra, el poder de conducir el juego erótico y el poder de enfrentarse al mundo que la rodea a través de la búsqueda de la identidad. No hay una división neta entre los varios poemas y los diferentes temas se deslizan casi sin orden aparente a lo largo del poemario. Los poemas no llevan títulos, sólo fechas. El sujeto de la enunciación no sólo está intentando descubrir/describir a sí misma a través de su relación con el amado; también, intenta encontrar una voz en el campo de las letras.

Houston presenta a un personaje/enunciador femenino que es consciente de ser quien está escribiendo los versos del poemario. Al decir que el "yo" es la escritora de los poemas de Houston, no se insinúa una posible identificación con Krauze. Aunque la poeta misma afirmó que Houston nació de una experiencia personal y que lo escribió durante la enfermedad de un familiar, hay que hacer una distinción entre la voz poética y la autora; además, este trabajo no quiere

estudiar la vida de Krauze, sino su obra. Lo que se destaca de esta colección de poemas son los recuerdos del tiempo pasado y la amenaza continua del cáncer que interfiere en la relación del amor romántico y sobretodo del erótico de la pareja.

Amoreto concluye la primera parte de la disertación y propone otra historia de amor romántico y erótico. El enunciador es femenino y cuenta el desarrollo de la relación. Aunque es semejante a Juan y Houston por la presencia de poemas numerados, es posible encontrar cierto orden temático y estructural en los poemas. Es decir, se puede dividirlos en tres grupos: el primero vierte sobre las esperanzas, los deseos del "yo" poético; el segundo grupo contiene los sonetos que exaltan la escritura de la poesía en el momento del encuentro erótico. Krauze quiere comunicarle al lector que la escritura es un acto de amor. Finalmente, en el tercer grupo están los poemas que, a pesar de que siguen siendo dedicados al amado, representan un concepto más amplio del amor, ya que parecen aludir al amor a Dios que la pareja de amantes logra experimentar a través del amor erótico. Además, en este último grupo se expresa el concepto de génesis, es decir, que el erotismo es el medio para crear un nuevo universo en el cual las cosas están hechas por el amor.

La segunda parte del presente estudio propone el análisis de dos novelas, Infinita y Mujeres en Nueva York. En Infinita, Krauze describe muy íntimamente un período en la

vida de la protagonista Delfina quien, a través de diferentes experiencias eróticas, llega a reconocerse y a encontrar su lugar en el mundo. Uno de los elementos sobresalientes en Infinita y que representa el enfoque del presente estudio, es el concepto de espejismo. A menudo Delfina tiene que enfrentarse a diferentes situaciones y personas que funcionan como espejos en los cuales se ve reflejada. La imagen que la protagonista ve es entonces siempre diferente. No sólo Delfina se ve y se identifica con algunas personas importantes en su vida, como Leonor, Reiza (la esposa difunta de Agustín) y el actual esposo de la protagonista, sino que hay también una serie de situaciones en que la música y el violín representan posibles espejos para Delfina. Agustín, cabe señalar, es violinista que tiene una grandísima pasión por la música que en algunas ocasiones lo separa de su esposa. Las experiencias eróticas de Delfina entonces vierten alrededor de todos los elementos señalados anteriormente y le permiten a la protagonista encontrarse a sí misma. Lo que importa de Infinita es también el lenguaje que tiene matices poéticos, a pesar de estar en prosa.

La segunda novela, Mujeres en Nueva York, concluye el presente estudio y hasta cierto punto relaciona entre sí las obras estudiadas precedentemente. En dicha novela hay seis protagonistas femeninos que comparten el espacio narrativo. El viaje a Nueva York representa el pretexto de Krauze para analizar, comentar y, a veces, criticar ciertos aspectos de

la vida de la mujer. La presencia de múltiples voces narrativas le permite a Krauze darles la palabra a varios tipos de mujeres: la mujer divorciada, la amante, la casada, la abuela y la soltera. El punto de partida del capítulo quinto es la relación de este grupo de mujeres con su propio cuerpo, su sexualidad y los hombres para mostrar cómo las protagonistas se enfrentan al pensamiento tradicional de la sociedad en que viven. De acuerdo a las situaciones en que se encuentran y a las reacciones que éstas provocan, se va a señalar que los papeles tradicionales impuestos sobre la mujer a veces quedan estrechos. De hecho, casi ninguna de estas mujeres parece caber en ningún rol establecido.

Puesto que se trata de un trabajo que se enfoca en el erotismo y el cuerpo como instrumentos de autoafirmación, se emplearán algunos conceptos fundamentales de Maurice Merlau-Ponty en Fenomenología de la percepción (1985) para explorar la experiencia erótica de los personajes femeninos de Krauze. La decisión de escoger a Merlau-Ponty se debe al hecho de que el filósofo francés discute en Fenomenología la idea de que la realidad se presenta al individuo a través de los sentidos y del cuerpo. El afirmar que la realidad existe en cuanto viene percibida por el cuerpo humano presupone la importancia de la vivencia del individuo, atribuyendo, por eso, un valor a la experiencia personal. Esta idea contribuye al estudio de las obras de Krauze porque las protagonistas de los poemas y de las novelas se acercan al

mundo desde el punto de vista erótico y sensible. Por medio del pensamiento de Merlau-Ponty, entonces, se puede describir y analizar más detalladamente el contexto en que los personajes literarios viven y su percepción de la realidad.

Las protagonistas, a través del cuerpo y de la experiencia erótica, intentan llegar a entender a sí mismas y a reconocerse. Llegan a afirmarse como sujetos en el mundo sólo después de enfrentarse al "otro", es decir que en otros sujetos encuentran el lugar que constituye el contexto en qué manifestarse. De alguna manera relacionado al concepto de la perspectiva espacial de Merlau-Ponty, el *otro* según Lacan en Four Fundamental Concepts of Psychoanalisis es:

> the locus in which is situated the chain of the signifier that governs whatever may be made present of the subject, it is the field of that living being in which tha subject has to appear. (203)

El pensamiento de Lacan es pertinente para este trabajo en la medida en que se analiza la búsqueda de la identidad de los personajes femeninos. El psicoanálisis presenta una serie de ideas que permiten describir dicha búsqueda. En el presente trabajo, en particular en Juan y Houston, el concepto de *otro* se empleará en referencia con algo en que el "yo" pueda identificarse, como algo que hay que conquistar y como un espejo en el cual el sujeto puede reflejarse.

El concepto del *otro* se relaciona también al de *deseo* de acuerdo a la definición de Lacan, en el sentido no meramente erótico, sino el deseo como anhelo de algo que el ser humano

busca continuamente, sin alcanzarlo. Se empleará, en particular en los dos primeros poemarios (Juan e Houston), además de las ideas sobre el *otro* en la interpretación de Lacan de Julia Kristeva y su ensayo Desire in the Language (1980) y en Historias de amor (1987). Puesto que el enfoque del presente estudio está en las protagonistas, un punto de vista más femenino es válido puesto que el eje de la atención de Lacan vierte alrededor de la experiencia masculina.

Se emplearán asimismo los conceptos de *jouissance*, de acuerdo a la definición de Kristeva, algo diferente de la de Lacan, porque en éste la *jouissance* tiene más una matiz sexual, erótica. En Kristeva, *jouissance* representa" [. . .] a drive that remains forever unsatisfied -in the vacancy of judging consciousness and sign- because it could not find an other (an adressee) so as to obtain meaning in this exchange." (Desire 142). El concepto de *jouissance* presenta la característica de ser polivalente; además de tener el significado de anhelo frustrado, se caracteriza también por ser parecido al éxtasis; si se considera también al significante, éste implica la presencia del significado - jouissance = j'ouis sens = yo oigo. Dicho concepto es importante para el presente análisis porque, en particular en el poemario Houston, la protagonista vive una situacion de frustración provocada por la enfermedad del ser querido. La necesidad y el anhelo del amor erótico con el propio esposo se quedan casi siempre insatisfechos debido al cáncer.

Krauze es una autora que escribe y publica muchísimo, que es muy conocida en México, no sólo como poeta y narradora, sino también como crítica, ensayista, organizadora de talleres literarios, y se está traduciendo su obra al inglés y al italiano. Su producción literaria es un estudio introspectivo e íntimo de una mujer que no pertenece exclusivamente a la realidad mexicana sino a la universal. Todos los personajes femeninos de su obra ofrecen el retrato de las mujeres en diferentes instancias de su vida. La autora presenta el erotismo como una de las facetas de la existencia humana, como parte de su manifestación, también en las situaciones más inusuales, como en el hospital oncológico.

Al tratarse de una escritora joven, no existe todavía una crítica sistemática de su obra; sin embargo, la obra de Krauze se discute en unos artículos y textos críticos sobre la literatura femenina, como Mujer que publica, mujer pública (1994) de Brianda Domecq. Esta crítica mexicana, al hablar de Krauze, la caracteriza diciendo: "Incisiva, poética, mordaz, agresiva, aguda, más que atrevida, con destellos de originalidad que deslumbran [. . .]" (211). Además, la obra de Krauze aparece en antologías críticas como en la recién publicada en México por la misma Brianda Domecq, A través de los ojos de ella (1999), y en una antología de cuentos traducida al inglés A Necklace of Words: Stories by Mexican Women (1997) editada por Marjorie Agosín.

CAPÍTULO I

JUAN: POESÍA ERÓTICA Y EROTISMO POÉTICO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO

El propósito de este capítulo es estudiar cómo el sujeto de la enunciación poética en Juan busca su identidad por medio de la relación de su cuerpo con el del ser querido al fin de representar un sujeto femenino que se contrapone a la visión tradicional de la mujer en la escritura masculina. Además, el "yo" poético quiere encontrar un espacio en el mundo: en este caso se puede insinuar que el mundo es el de las letras porque, como se verá, hay una serie extensa de poemas que se refieren a la escritura. Dicha búsqueda se efectúa a través del lenguaje, los símbolos y las expresiones que unen el erotismo y la escritura. Efectivamente, no parece haber ninguna división clara entre los dos términos, ya que a menudo la voz poética expresa imágenes eróticas a través de vocablos que pertenecen a la escritura: verso, renglón, estrofa, párrafo, punto, coma.

Juan es un poemario que narra una historia de amor entre el yo poético y el interlocutor, Juan. Los poemas están numerados, y se los puede considerar como capítulos. Sin embargo, no hay un solo relato, sino muchos fragmentos distintos que pertenecen a la relación que existió entre la

pareja. La materia poética está constituida por el amor, el erotismo y la escritura.

La voz poética en el texto de Krauze quiere construir su "yo" desde una perspectiva diferente, desde la de la otredad. Así define su propia sexualidad y describe su propio cuerpo sin convertirlos en objetos, a no ser que lo haga conscientemente. En este caso, el sujeto de la enunciación se ofrece directamente al "tú" de su poesía e indirectamente al lector. Ya que este capítulo se ocupará principalmente de la construcción del sujeto femenino en la poesía, así como del erotismo, un acercamiento psicoanalítico y fenomenológico resulta útil, ya que se trata de describir la experiencia erótica del sujeto de la enunciación poética tal como éste la percibe y la vive.

En cuanto al psicoanálisis, la contribución de éste al presente capítulo se limitará fundamentalmente al concepto del deseo y de la formación del sujeto en el lenguaje de Jaques Lacan. Al hablar del "deseo" no hay que referirse exclusivamente al deseo de tipo sexual; más bien, se hará hincapié en el deseo considerado como la necesidad o falta de algo que seguimos buscando incesantemente a lo largo de nuestra vida, sin alcanzarlo. Terry Eagleton dice que "[a]ll desire springs from a lack, which it strives continually to fill" (167). Se sugiere que esta búsqueda es consecuencia de la salida del "orden imaginario," es decir el estado en que el ser humano tiene relaciones de transferencias que son

dominadas por celos, amor, odio y narcisismo, y de la entrada en "el orden simbólico," que delimita el momento en que, a través del lenguaje, el ser humano se da cuenta de ser un individuo, cuando el sujeto toma consciencia de ser "otro" con respecto al mundo que le rodea. Al hablar de "otro," Malcolm Bowie afirma: "The Imaginary is the order of mirror images, identifications and reciprocities"(Lacan 92). El deseo entonces se define por la incapacidad del sujeto de sentirse completo, porque no encuentra un objeto en que identificarse, reconocerse. En Juan, Krauze intenta construir el "yo" del sujeto de la enunciación a través de la relación que tiene con el objeto de la poesía (el "tú") y al tratar también de deconstruir el orden simbólico para que su voz se deje oír. Por otra parte, el "yo" quiere también describir, para el lector implícito y explícito, su propia percepción del mundo.

En el presente capítulo la primera parte tratará de la construcción del sujeto femenino; en la segunda el enfoque estará principalmente en la relación entre la poesía y el erotismo, es decir, en los poemas que directamente hablan de la poesía y del erotismo a fin de presentar la búsqueda de un espacio para la mujer en el mundo literario.

En el prefacio de Woman Who Has Sprouted Wings, Joanna Bankier señala la falta de reconocimiento y valoración de la poesía femenina contemporánea y del pasado en el canon. Con mucha fuerza expresa la situación actual de la poesía escrita

por mujeres: "A woman poet is seen as an anomaly...this trivialization of female experience [. . .] so permeates the culture that, even today, women poets remain invisible [. . .]" (11). Por la invisibilidad de la escritura poética femenina y por la poca información acerca de este género en América Latina, se deduce que la tradición de poesía escrita por mujeres no está tan establecida, si se la compara a la masculina. No hace falta olvidarse de Sor Juana y Rosario Castellanos en México; ni de Alfonsina Storni y Gabriela Mistral en Argentina y Chile, por ejemplo. Lo que se está tratando de decir es que sólo recientemente se puede hablar de poesía femenina de una manera más sistemática y completa. Los modelos anteriores de la poesía escrita por mujeres son numéricamente más escasos que los de la tradición de poesía masculina. Debido a esta limitación, una mujer que quiera escribir poesía se encuentra frente a un reto que le ofrece toda una realidad virgen para explorar. En cambio, la escritura poética masculina puede contar con una tradición muy extensa de la literatura que representa su propia experiencia y aquella de la mujer.

En cuanto a la escritura poética masculina, sobretodo en la poesía amorosa, la mujer ha sido continuamente representada como un objeto pasivo del deseo, como un cuerpo moldeable de acuerdo a la percepción del hombre. Como bien lo señaló Pam Morris en Literature and Feminism:"'Woman' becomes the imaginary location of male dreams, idealizations

and fears [. . .]"(14). La imagen de la mujer oscila entonces entre la idealización y la materialización y esto se debe a la construcción del sujeto por las instituciones de la sociedad que indican y conservan los modelos sociales que más se conforman al orden preestablecido. Catherine Belsey, en Constructing the Subject, explica cómo el pensamiento de Althusser se puede aplicar a la teoría feminista, en que "Ideological practices are supported and reproduced in the institutions of our society which he calls Ideological State Apparatuses (ISA) [. . .]" (594). Althusser dice que estos aparatos ideológicos en el mundo capitalista actual encuentran su instrumento de propaganda en la educación, a través de la cual los niños pueden aprender los valores de la sociedad, de la historia y de la literatura para que su comportamiento se adapte a la ideología dominante. Lo que se destaca es el reconocimiento del carácter irreal del sujeto preconstruido por la ideología, lo cual crea problemas de identidad. En reacción más o menos indirecta a este contexto social y literario está la producción lírica de Ethel Krauze, que trata de encontrar un medio expresivo que pueda representar a la mujer y a su experiencia de una manera diferente a la escritura masculina que tradicionalmente es una expresión de la ideología dominante.

Unos de los temas de discusión de la crítica feminista, el cual todavía no ha encontrado una solución, es el debate acerca de la literatura femenina para tratar de establecer

qué significa escritura auténtica, y si ésta existe. En el contexto de este debate acerca de la búsqueda de autonomía expresiva se destaca la poesía de Krauze, que se ofrece como la exploración de unas de las opciones existentes, posiblemente la que Debra Castillo en Talking Back ha denominado el modo subjuntivo. Este propone un desplazamiento de los significados del lenguaje tradicional "[t]o recuperate, reintegrate, recodify the fragmented language of the female body" (65). En efecto, la poeta no inventa un lenguaje nuevo para su autorrepresentación, sino que reinterpreta, (re)edita el lenguaje creado por el orden patriarcal, transformándolo para satisfacer sus exigencias expresivas. Apropiándose de uno de los conceptos lacanianos más conocidos, esto es, el deseo, se observa cómo Krauze logra efectuar una inversión ideológica. Su poesía contiene elementos de subversión en el hecho de que la autora intenta deshacer la construcción ideológica del sujeto para presentar un nuevo "yo" femenino, cuya experiencia se da desde la perspectiva y el cuerpo de la mujer. En la mayoría de los poemas, raramente hay descripciones gráficas, explícitas del cuerpo de la mujer. Cuando hay referencia a la sexualidad de la voz poética, el lenguaje se vuelve metafórico, y el cuerpo pierde su materialidad, como en el poema número 5: "Mi cuerpo, surco, se anega, / mi cuerpo lluvia, navega" (4-5). A diferencia de la escritura masculina tradicional, aquí se construye el sujeto poético y

se describe su propio cuerpo desde la relación con el cuerpo del hombre al cual se objetiviza en el momento de la entrega. Se trata de un proceso creativo que forma el texto Juan a través de 60 poemas. Aquí se analizarán sólo algunos de ellos: los que parecen centrales, significativos para el propósito de este estudio, a pesar del riesgo de debilitar la fuerza semántica de la unidad poética.

Desde los primeros poemas se destaca una constante referencia al "tú", una presencia continua e imprescindible a lo largo del texto. El poema número 2 comienza describiendo al hombre a través de elementos fragmentados, y se lee como una manifestación de amor:

> Amo tu nombre
> tu abrazo
> tu voz
> el latido de tu cuerpo [. . .]
> tu peso,tu ritmo
> otra vez tu nombre [. . .]. (1-4, 7-8)

Se observa la fragmentación del cuerpo del hombre y la ausencia casi total del "yo" de la mujer que sólo se percibe por el verbo "amo", y por la presencia del deíctico "me" en el verso "cuando tu levedad me habita" (6); por lo general, este poema se caracteriza por una casi completa absorción del "yo" en el "tú", que representa el objeto del deseo de la mujer. En el poema 6 se describe a la pareja de amantes. Esta vez el "yo" desaparece por completo y se nota por el uso del pronombre "nosotros"; a diferencia de un lenguaje

explícito, aquí se usan imágenes marinas para describir la relación erótica:

> Quieta la luz azul.
> No tú
> y no yo.
> La noche viaja
> con nosotros
> hacia el centro de la ola.
> No salimos.
> Nos gusta andar y desandar
> este salobre torbellino. (14-22)

Desde una perspectiva lacaniana es posible explicar la tendencia a asimilarse al otro con una inversión del concepto tradicional del deseo. Por lo general, la teoría del deseo, en referencia con la relación hombre/mujer, se propone como deseo del otro, sólo en cuanto reflejo de nosotros mismos. En la literatura tradicional el hombre es el sujeto de la enunciación y la mujer constituye el enunciatario. En el poema 2 ("amo tu nombre [. . .]") se subvierte este esquema en cuanto la mujer es el sujeto, y el hombre representa el objeto. Se evidencia la necesidad de ponerse en relación con el otro para que la mujer pueda reconocer su imagen reflejada en el objeto de su deseo, es decir, su imagen reflejada en el hombre. Este poema se propone como una declaración de amor total hacia el hombre y también hacia sí misma. La mujer ama al "tú" por lo que ella ve y puede relacionar con su cuerpo y su ser: el nombre, el abrazo, el cuerpo, el ritmo, el peso y la voz de él. El deseo entonces se hace autorreferencial, en fin, el sujeto necesita al otro para llegar a sí mismo, al ser "yo" femenino. La inversión de que se está hablando

consiste en que la mujer desea y ama al hombre porque se está buscando a sí misma en la imagen de él y se expresa en el poema 23:

> En la palma del aire
> te busqué,
> en el signo
> en el vientre del círculo
> en la fragua del verso
> en el vaso voraz
> de mis sentidos. (1-7)

Se trata de una búsqueda casi obsesiva que abarca un sinfín de espacios etéreos, linguísticos y físicos: el aire, el lenguaje, los símbolos, la poesía y el cuerpo. Cabe señalar la importancia de las imágenes relacionadas al cuerpo (vientre, vértebra, piel) para la descripción de los espacios. Es decir, en la poesía de Krauze, al hablar de espacio, hay que considerar no sólo lo que le rodea al sujeto sino que su propio cuerpo es parte imprescindible del espacio. Por este motivo, la busqueda del "tú" hace pensar en un "yo" disfrazado, el de la enunciadora:

> [- - - - - - - - -]
> Te busqué
> en la vértebra del tiempo
> en la telaraña del instante
> en la piel del espacio
> y su mudo laberinto. (13-17)

En el hermetismo de estos versos se percibe la atemporalidad de esta búsqueda. Se trata de una búsqueda eterna, continua; el instante es algo de que no se puede escapar, porque es como una telaraña. El tiempo es siempre el "ahora", ya que se describe en el momento de la experiencia, de la

percepción. De la misma manera se manipula el concepto de espacio, que se define como un laberinto y una telaraña, de donde es prácticamente imposible salirse, y por esta razón se convierte en el "aquí". Siendo el tiempo y el espacio "ahora" y "aquí", no es posible hablar de pasado ni de futuro como términos absolutos; se puede entonces decir que la búsqueda del "yo" por el sujeto es algo continuo e infinito, porque el tiempo es siempre el "ahora", y el espacio es siempre el "aquí". La idea de la fragmentación está relacionada con el concepto de deseo y de metonimia, es decir, querer la parte por el todo, determinando la imposibilidad de la satisfacción total del deseo, ya que al querer la parte nunca se consigue el todo.

Krauze parece dedicar la mayor parte de sus poemas a la descripción del cuerpo del hombre; sin embargo no lo presenta como algo completo, sino que se enfoca en partes, en sitios específicos del cuerpo de su amado, como en el poema 21:

> probé por fin tu boca
> tu aliento
> tu saliva,
> el luminoso lirio de tu lengua
> entre mis dientes
> descubriendo una nueva geografía. (3-9)

La importancia del factor descriptivo en los poemas de Krauze se puede explicar a través del pensamiento de Merleau-Ponty. El "yo" frente a la realidad que le rodea, no puede hacer nada más que describirla. Describe lo que ve, lo que siente, lo que oye, lo que respira y toca sólo desde la perspectiva

fenomenológica y sujetiva. De hecho, Merleau-Ponty señala que "La realidad está por describir, no por construir o constituir" (10).

El enunciador de los poemas de Krauze describe al "tú" tal como se le patentiza en el instante de la enunciación, desde una perspectiva fuera del tiempo y del espacio, ya que el ahora y el aquí existen y existen sólo en el momento en que se perciben. El filósofo francés bien subraya la importancia del sujeto como centro del mundo y como elemento imprescindible para la existencia de aquél:

> El mundo es aquello mismo que nos representamos, no en cuanto hombres o sujetos empíricos, sino en cuanto somos, todos, una sola luz y participamos del Uno sin dividirlo. (11)

En el momento en que la mirada se pone sobre un objeto, la realidad circunstante sirve de trasfondo a éste, creando un horizonte unitario en sí; sin embargo, la mirada del sujeto debe proceder de un punto a otro para alcanzar la perspectiva global de la realidad, que se da desde el punto de vista del horizonte. A tal propósito, Merleau-Ponty habla de una doble perspectiva: espacial y temporal. La perspectiva espacial se da cuando "[e]l objeto consumado es translúcido, está penetrado por todos sus lados de una infinitud actual de miradas que se entrecortan en su profundidad y que nada dejan oculto" (88). La perspectiva temporal se manifiesta por el hecho de que el pasado del objeto y el futuro de éste se manifiestan en un mismo

momento, el presente. De este modo se crea una perspectiva (espacial y temporal) absoluta de la realidad, pero no es nada definitivo. En la misma página el filósofo concluye: "La síntesis de los horizontes no es más que una síntesis presunta, no opera con certeza y precisión más que en la circunstancia inmediata del objeto" (88).

Dichas condiciones determinan por este motivo la fragmentación del objeto, ya que está sumido en la multitud de miradas. En el poema que se está analizando la mirada del sujeto no puede abarcar la totalidad del objeto, aunque la puede presumir, sino que debe detenerse en instantes parciales para llegar por fin a la visión completa.

A través de este proceso intelectual la voz poética trata de llegar al objeto de su deseo. La relación sexual representa para el "yo" el único momento en que hay la posibilidad de sentirse completo porque constituye el regreso al tiempo en que no había dicotomías como la distinción entre hombre y mujer, sino que el ser humano era un ser andrógino. Este cuestionamento implica también una intención política claramente percibible en la escritura de Krauze. Krauze en su poesía quiere deconstruir el orden simbólico para regresar al tiempo mítico en que los contrarios formaban parte de una unidad sincrética. Wilson Neate en su artículo "La Inscripción del Subjeto Femenino en la Narrativa de Ethel Krauze," dice que a través del manejo del lenguaje "se cuestionan las oposiciones binarias según las cuales la

sociedad patriarcal regla la sexualidad [. . .] " (362). De esta manera, por lo tanto, añorar al arquetipo equivale a querer regresar al tiempo en que social e ideológicamente no había discriminación hombre/mujer. En el poema número 41 la poeta describe la búsqueda de esta época, que ella y él emprendieron juntos:

> [s]olos emprendimos la aventura
> de juntar los fragmentos
> para hacer con ellos el cristal
> de una eterna
> coyuntura. (26-30)

Este proceso es semejante al descrito por Merleau-Ponty cuando define la perspectiva espacial. Siguiendo la misma pauta, el poema número 60 con que termina Juan expresa la esperanza de que se junte todo lo que había quedado dividido:

> Llegó el momento
> de juntar a la nieve
> con el ébano
> [. . . . . .]
> llegó la hora
> de la hondura
> y la navaja
> Es el mítico tiempo
> del aquí y el ahora. (1-3, 6-10)

El sujeto de la poesía de Krauze establece una relación con el orden patriarcal a través del objeto poético, el "tú". El objeto de la poesía, el hombre al cual se presenta como "tú," no tiene voz, sino que su experiencia viene representada por el sujeto poético. Entre el poema 9 y el 12 existe una relación temática y estilística por la referencia a "ellos," es decir, al mundo patriarcal. El poema número 9 expresa la visión que "ellos" tienen de la mujer:

Dicen
que un viento azul
me roza los cabellos
[. . . . . .]
que dónde vago
en qué sueño de sol
ando metida. (1-3, 23-25)

La poeta quiere romper con esta tradición, por eso cuestiona el pensamiento tradicional diciendo, en el poema 10: "Tuve que hilar / un nuevo nombre / para llamar al pan / al silbo al corazón agudo de la rosa" (127-33).

La poeta entonces deshace o intenta deshacerse de los signos tradicionales que en el lenguaje crean las cosas al nombrarlas. El poema concluye con una nota un poco pesimista, criticando todavía la opresión de la condición de la mujer, para la cual aún no parece haber salida:

Entonces
la aurora alzó su voz
como saeta
y sus filos nacientes me atraparon.
¿No ven que estoy flotando
entre sus redes? (40-45)

La mujer está en las redes que representan papeles preestablecidos por la sociedad. La enunciadora parece evitar un enfrentamiento directo al sistema patriarcal y lamenta la falta de libertad para actuar fuera de los esquemas fijos. Por esta razón, a partir del último verso "Diles amor, lo que no ven." (46-47), la poeta se dirige al "tú" para que él les hable a ellos. En el poema 11 el "yo" poético repite cuatro veces el sintagma "Diles que" y es interesante su conclusión al expresar una orden autoritaria y

categórica: "Diles que no pregunten / que nos miren girando / y sólo eso" (35-37). El poema 12 sigue temáticamente y concluye los precedentes. Cinco veces el "yo" repite "Que nos miren." Es evidente que la poeta no sólo quiere que se observe al sujeto del texto y a su hombre, sino también que se trata de una mirada con fin de aprendizaje: "Que miren / y que aprendan" (31-32) son los versos con que termina el poema. Se subraya así la necesidad de deshacer la ideología dominante y el orden simbólico.

La función que el amado cumple en la poesía de Krauze no es sólo la de mensajero; es también la de ofrecerle a la poeta un espacio discursivo en el interior del canon literario. Esto es evidente en el poema 52, que se destaca por la autorreferencialidad de la poesía en sí. La poeta emplea la metáfora de la escritura para hablar de su relación sexual:

> Invítame al renglón
> de la delicia
> [- - - - - - - - - - - - - - - - -]
> invítame a la estrofa que canta
> [. . . . . .]
> y al iris del diptongo. (1-2, 10, 14)

Es muy importante observar cómo el tema del amor y el de la escritura se relacionan porque la descripción de la experiencia erótica de la mujer tradicionalmente se encontraba representada por la poesía masculina. Este poema puede simbolizar el deseo de Krauze de entrar en el canon literario que tradicionalmente tenía poca consideración hacia

la escritura femenina. Como afirma en el poema 52, la poeta quiere encontrar su espacio de expresión: "quiero encontrar la forma / de la estrella [. . .]" (23-24). Se presenta entonces la necesidad de buscar también una forma que le permita expresar su experiencia; este anhelo por una forma propia es probablemente representativo de toda la escritura femenina que todavía está experimentando para encontrar su voz.

Sin embargo, hay que leer estos versos también por lo que son, es decir poesía amorosa en que el "yo" reconoce el paralelismo sutil entre la poesía y el erotismo, de acuerdo a lo que Paz tan acertadamente ha señalado en La llama doble: "La relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad. También en el poema -cristalización verbal- el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación (11). Krauze a menudo emplea metáforas poéticas para hablar de erotismo y amor, ejemplificando de tal manera lo que dijo Paz. Esto se evidencia en los siguientes versos del poema 40:

> No, amor,
> es nuestro estilo
> la gloria del párrafo indeleble,
> de la inédita estrofa
> del hallazgo cautivo de la prosa.
> Que nadie venga a corregirnos,
> a quitarnos el punto
> la coma
> el signo vertebral
> con que escribimos
> nuestra historia. (27-39)

Al poema 52, que se refiere a la petición de ser invitada por el hombre, vienen yuxtapuestos el 50 y el 51, que se proponen como invitación al hombre para que éste disfrute del cuerpo de ella. El poema 50 dice:

> [. . . . .]
> Ven, amor,
> desenvaina
> surca mi flama
> hiende el compás
> de nuestro anhelo,
> enrédate en mi lava
> amor
> hasta fundir el lecho. (25-32)

El poema 51 empieza con: "Ven amor / te invito a navegar / mi cuerpo entero [. . .] (1-3). Con estos poemas la visión tradicional de la mujer se ve destruida porque ella se define explícitamente como sujeto del deseo. Finalmente la mujer en la relación erótica no tiene un papel pasivo, sino que participa activamente en el juego. El hombre constituye el eje de la atención de la poeta. Sin embargo, este poema contiene mucho más que la invitación al hombre; más indirecta y sutilmente, el sujeto de la enunciación, a través del hombre, puede llegar a la descripción de su propio cuerpo representándolo de tal manera que el hombre la desee. No obstante, la mujer lo hace conscientemente, porque ella quiere presentarse como atractiva, resultando ser el sujeto de la relación erótica. De tal modo, por ser el sujeto, el enunciador se convierte también en objeto para el otro. Es decir, invierte el papel tradicional según el cual la mirada del hombre tiene el poder de determinar el valor erótico de

la mujer. La voz poética se apropia de este poder determinativo por ser quien controla la mirada del hombre. Edgar Morín explica bien este concepto cuando afirma que al llegar el deseo sexual la pareja se encuentra sometida a una doble posesión, ya que "somos doblemente poseídos y poseemos al que nos posee"[3] (24).

Por medio de su poesía Krauze logra proponer un sujeto femenino desde la perspectiva de la mujer, para encontrar un espacio discursivo. Presenta la posibilidad del cuestionamento del orden simbólico, aunque la poeta tenga todavía conciencia de la dificultad de salir de las normas preestablecidas. Sin embargo, esto no quita el valor de haber mostrado al lector la necesidad de redefinirlas. La poeta llega al (re)conocimiento de sí misma en el hombre y su relación con él, minando la tradición en la cual usualmente la mujer constituye el objeto del deseo. En la poesía de Krauze el yo poético es el sujeto que desea al hombre y que también decide ser objeto deseado.

El hecho de que la mujer tenga todavía que referirse al hombre para expresar su "yo" no constituye una limitación a su poesía, no es señal de debilidad o falta de poder por parte de la mujer, sino que aún hace falta una tradición femenina más fuerte. El valor de la poesía de Krauze reside

---

[3] "[n]ous sommes doublement possédés et nous possédons ce qui nous possède [. . .]. La traducción es mía.

en ofrecerle al lector la perspectiva femenina de la mujer y su experiencia. La poeta misma dijo que

> La literatura masculina ha dado lo suyo: describir al hombre e inventar a la mujer. Probablemente la literatura femenina cubra la otra mitad, ahí donde la mujer sea de veras ella misma y el hombre comience a mirarse, para su propia perplejidad, desde los ojos de ella. ("La Inscripción" 358)

Krauze afirma la necesidad de un espacio discursivo para que la mujer pueda proveerle al lector con una visión de las cosas por fin más completa. Entre las estrategias de la poeta, entonces, hay la tentativa de desplazar el lenguaje de su sentido tradicional, para encontrar su medio expresivo; hablar de su cuerpo y de su sexualidad, y temas que formaban parte de la escritura masculina, presentando al lector una mujer que quizás pueda empezar a existir fuera de la ideología patriarcal.

En cuanto a la autorreferencialidad de la poesía, ésta constituye otra de las preocupaciones constantes en la producción literaria de Krauze. No se trata sólo de la búsqueda de un espacio discursivo en el mundo de las letras, sino que también la poeta emplea las metáforas de la escritura para hablar de amor, ya que para ella éstas son las dos caras de una misma moneda: ambas son instrumentos de expresión. Estos temas caracterizan a la mayoría de las obras de Krauze (de hecho casi todas las protagonistas escriben mucho). En lo que se refiere a la poesía uno encuentra ejemplos de sincretismo entre escritura y erotismo

en Juan y también en Houston y Amoreto, come se verá a continuación.

CAPÍTULO II

EL CANCER Y EL EROTISMO COMO ELEMENTOS CATALIZADORES EN EL PROCESO DE AUTODEFINICIÓN DE UNA MUJER EN Houston

El poemario Houston (1996) es una narración de amor romántico y erótico en dos partes cuya ambientación es el hospital oncológico de Houston. La protagonista del poemario es una mujer cuyo esposo está enfermo de melanoma. El momento histórico de la narración es la víspera del día en que la pareja sabrá el resultado de los exámenes médicos. El erotismo en Houston está principalmente en la primera parte y se relaciona con la enfermedad; por esta razón representa una tentativa de detener el instante y alejar la amenaza de la muerte. Como en Juan, también en este poemario el yo poético es conciente de la escritura, y hay muchas referencias a las circunstancias bajo las cuales se encuentra a escribir, como cuando dice que está escribiendo desde una escalera, una mañana de junio (22). Pero, a diferencia de la precedente colección de poemas, no hay una relación entre el erotismo y la poesía; en cambio, se trata casi de una necesidad del "yo" poético de recordarle al lector su identidad de escritora y los momentos en que escribió. El enunciador, de una manera parecida a la escritura de un diario, exhibe con espontaneidad sus sentimientos a veces muy varios y contrastantes, dictados por cada instante vivido en el

hospital. Se alternan momentos de optimismo, con otros de desesperación que demuestran el miedo de la protagonista a la pérdida del ser querido y, como se verá, de sí misma. A menudo la simbiosis entre la pareja es tal que, como frente a un espejo, hay una total identificación entre los dos amantes. Como se dijo, Houston se divide en dos partes: la primera por la forma y el lenguaje empleados más se acerca a la escritura de una crónica personal, y como afirmó la autora misma, representa el tunel, la oscuridad, las emociones más inmediatas de la frustración, el enojo, la desesperación; en cambio, la segunda es casi un largo rezo de la protagonista a Dios y a sí misma. Como Krauze misma explica:

> [. . .] la segunda parte está en otro plano, en parte más luminoso y espiritual, en comparación con la oscuridad de la primera parte. Sin darse cuenta el "yo" se divide en dos personas: una se dirige al "tú", que es ella misma, y la otra es una plegaría a Dios, el Dios cósmico. Este puede o no ser el Dios cristiano, pero puede tener otras lecturas, según el lector. En mi caso, es el Dios en el sentido más amplio, como el Ser con mayúscula. Entonces hay dos discursos: a sí misma y a Dios.

La segunda parte toma lugar precisamente la mañana en que la pareja descubre que la terapia tuvo éxito. En esta sección del poemario hay dos narradores, a diferencia de la primera en que había sólo uno.

Desde el punto de vista del contenido, se trata de alguna manera de un resumen de los acontecimientos que tuvieron lugar en la primera parte y la única anécdota, es decir lo que se aprende de nuevo es el resultado de la

terapia. Sin embargo, puesto que el presente trabajo se ocupará del erotismo el enfoque quedará principalmente en la primera parte del poemario para demostrar cómo el erotismo en la inminencia y amenaza de la muerte puede ser visto como una tentativa de perpetuar la vida, renovarla aún en el proceso de la escritura de Houston. Se trata de un proceso circular porque empieza con la atracción física, pasa luego por diferentes fases hacia el rechazo, para volver otra vez al amor romántico. Es relevante evaluar el erotismo en un contexto - la enfermedad y el hospital- que usualmente no se asociaría con el amor físico. Sin embargo, según Georges Bataille, que en Las lágrimas de Eros, la muerte y el erotismo son elementos convergentes:

> Efectivamente, el hombre, al que la conciencia de la muerte opone al animal, también se aleja de éste en la medida en que el erotismo en él sustituye por un juego voluntario, por un cálculo, el del placer, el ciego instinto de los órganos. (64)

Se deduce que es la presencia más o menos real de la muerte a encender el deseo erótico en el ser humano. El interés que este poemario despierta está justamente en la instancia de la enunciación. No se trata de una mujer que vive o sueña con hacer el amor con otros hombres mientras su esposo está enfermo sino de una mujer cuyo deseo se dirige constantemente hacia el hombre a quien quiere. El sujeto poético se define por la presencia del amado y se completa a través de la experiencia erótica.

Para el estudio de Houston se emplearán algunas ideas de Jaques Lacan para interpretar o explicar el estado emocional y psicológico del sujeto poético, a lo largo de distintos momentos de su estancia en el hospital. Además, al tratarse de un poemario erótico hay que referirnos a La llama doble de Octavio Paz, en el cual se relacionan varios temas, como el amor, la muerte, el erotismo y la mezcla de los tres, elementos que están presentes en la poesía de Krauze.

En términos lacanianos, el "otro" viene definido, entre tantas lecturas, como un significante multifacético, es decir, que puede asumir miles de formas diferentes. En el presente capítulo se empleará con referencia al hombre querido y deseado, ya que éste constituye lo que le permite al "Yo" definirse como sujeto y al cáncer porque la enfermedad representa un obstáculo al proceso psicológico y emocional del sujeto poético.

El alternarse de las emociones del "yo" se presenta en poemas breves que vienen caracterizados por diferentes matices y varios temas y tonos que se presentan a lo largo de la primera parte: atracción física y deseo; desesperación, frustración y miedo; rechazo y finalmente la aceptación. Dichos estados anímicos se desarrollan sin orden aparente; parecen brotar del momento, del instante vivido por la voz poética. Casi escritos espontáneamente al vivirlos, se intercalan entre sí; y al considerar la situación que la

mujer está viviendo en el hospital, psicológicamente toda idea de orden y sentido desaparecen.

La atracción erótica y el amor físico son reales, a veces imaginados o recordados y el amor es un reto al cáncer. Cuando, en cambio, el "yo" se da cuenta de que ya las circunstancias impiden tal unión, se deja tomar por la frustración, el enojo, el miedo a la enfermedad y al hospital. El poema número 11 expresa claramente la intrusión del cáncer en la vida y el amor de la pareja. Aunque el sujeto poético sabe que no es posible echarlo de ahí, se percata de que su amor es más fuerte que la enfermedad:

> Cabalga airoso en nuestro lecho,
> pero no sabe - no las tiene todas consigo-
> que en el beso de mayo sobre tu mano
> yo gozo enamorada,
> que yo gozo tus ingles y tu llama. (5-9)

El término "cabalga" en este caso tiene múltiples significados. La actividad de cabalgar puede recordar el movimiento de una pareja en el acto de amor; sin embargo, el verbo "cabalga" implica también una forma de control y de dominación ejercida sobre un objeto; en el contexto del poema es posible imaginar al sujeto de la enunciación y su esposo mientras se están amando; sin embargo, otra lectura refiere también a la tentativa del cáncer de controlar la vida de los dos amantes; por las palabras del sujeto poético, la enfermedad no logra impedir el gozo y la unión sexual.

La relación entre el amor y la muerte es una presencia constante en una pareja de enamorados. Al hablar del amor,

Paz dice que este sentimiento hace olvidar objetivamente la condición mortal del ser amado. Sin embargo, el autor sigue describiendo la realidad humana:

> Somos juguetes del tiempo y sus accidentes . . . Pero el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte . . . [e]l amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la felicidad, ese minuto en el que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. (131)

Este instante de eternidad que puede relacionarse al momento del orgasmo se entiende como una trampa que, en el caso de Houston, el sujeto poético le tiende al tiempo o más bien a la enfermedad, ya que ésta le controla a aquél. Así se comprende la insistencia casi obsesiva del yo poético en recordar o intentar recrear momentos en que hizo el amor con su esposo.

Cuando la enfermedad es tal que no permite el encuentro erótico, al sujeto poético le basta una parte del cuerpo del amado o tan solo tocar cualquier cosa que esté en contacto con él. La metonimia del cuerpo amado se convierte en símbolo de lo que ella quisiera, como se puede notar en los versos siguientes del poema 45: "[y] te acaricio los dedos del pie: / mi único resquicio / mi único alimento / de tu cuerpo" (9-12).

Si el amor físico se vuelve inalcanzable, el sujeto poético logra encontrar otras maneras para juntarse al amado y ganarle al cáncer como en los siguientes versos que se

encuentran en el poema número 19 y otra vez se propone como un enfrentamiento directo a la enfermedad:

> No hay cáncer que valga
> para hacerte el amor con la mirada,
> con el humus de mi entraña
> con la glándula,
> con la guadaña. (16-20)

También, si no es posible el contacto físico directo, el sujeto poético se contenta con un contacto con la ropa del ser querido: "Me descubro tocando la tela de la almohada, / la tela del sillón / [. . .] / la tela, amor, / de tu pijama" (1-5). La desesperación y la frustración son tales que, como se vio, a través de metonimias del cuerpo del amado (dedos del pie, la tela de la almohada, del sillón y del pijama del ser querido) el sujeto de la enunciación consigue satisfacer su necesidad de contacto físico con el amado. Otro ejemplo evidente del deseo de felicidad de la mujer está en el poema 33 donde el sujeto habla de un encuentro de amor tal vez sólo soñado: "Hicimos el amor en el espacio / de una sábana, no, / fue en la dimensión de nuestro cielo" (1-3); el acto sexual es otro expediente que le permite a la mujer enfrentarse a la angustia provocada por la enfermedad al afirmar lo que para ella es una certidumbre: "porque la vida nos regala /[. . .] / la gloria de tenernos, amor / y esto es lo cierto" (7-11). El sujeto poético renueva la vida, a través del erotismo, al recordar el primer encuentro sexual con su amado. La sonrisa de su esposo le provee el pretexto y el contexto para recordar. Al hablar de la sonrisa del amado en el poema 32,

la describe entre otras cosas y la compara a las "[f]lores de nuestra sala / donde nos amamos por primera vez" (12-13).

A pesar de la enfermedad, el sujeto poético quiere, quizás egoísticamente unirse totalmente al otro. Este deseo de fusión conlleva sentimientos de culpabilidad porque el yo poético se da cuenta de la circunstancia de la enfermedad; además, se percata de que la búsqueda de unión al esposo enfermo para ser parte de él, es efímero, ilusorio. Se trata de un sentimiento de *jouissance*, de acuerdo a la definición de Kristeva. En el caso del poemario de Krauze, el sujeto poético quiere amar a su esposo, quiere echar fuera de él la enfermedad y la amenaza de la muerte; sin embargo, al percatarse de la imposibilidad de tal evento, lo que se consigue es una fuerte frustración y enojo. La realidad no corresponde a lo que sería alcanzable en la imaginación, de ahi la frustración. El poema 41 ejemplifica el sentimiento de rabia que el sujeto poético siente hacia el mundo y tal vez hacia sí misma:

> Quiero tocarte, amor,
> hacer de mi caricia un lecho
> donde tu me reconozcas.
> Quiero, por qué cabrones no,
> sentir el velo de tus hombros
> en mi pecho. (1-6)

Este poema señala un momento importante en que el "yo", después de afirmar su necesidad de juntarse a su amado, tiene una reacción abrupta, y ataca al mundo, a las voces que tal vez critican su deseo, al decir "por qué cabrones no". Es un

momento de desahogo también que le permite luego calmarse y reflexionar sobre la raíz misma del deseo, cuestionándolo. Se pregunta:

> por qué no he de pedir
> de esta maldita vida
> un faro
> un estrecho
> una cauda de sueño
> donde podamos volar, amor,
> sin este beso imaginario
> que nos damos cada noche
> en el recuerdo. (7-15)

El sujeto poético no encuentra una respuesta definitiva; en cambio, logra afirmar su derecho a un momento de "sueño" en que pueda vivir con él y hacer el amor con su amado, pero concretamente y no por medio de la imaginación, la cual aparentemente se ha convertido, en este momento de la enfermedad, en el único resquicio para juntarse al ser querido.

En los versos citados hasta ahora es evidente la presencia del amor romántico que el "yo" siente hacia el amado; sin embargo, como señala Paz entre su distinción entre el amor y el erotismo, los dos no pueden existir el uno sin el otro. Es decir, en cada pareja de amantes, como en la pareja de Krauze, hay el deseo, el menester de juntarse al ser querido en el acto erótico para manifestar, comunicar y percibir el alma, la parte más íntima de la pareja. Por ende, se explica la insistencia del sujeto de la enunciación en recrear o imaginar episodios de amor erótico, para sentirse de alguna manera todavía cerca de su amado y fingir

que la enfermedad no existiera, a pesar de los pormenores de su vivencia.

Es evidente que el sentimiento de frustración que la protagonista siente en estos momentos es debido al deseo de estar y existir en el ser amado para vivir, aunque el cáncer no siempre lo permite: "Tu miedo, amor, / tu manera de evadir mi caricia en tu cuerpo, / tu limpio corazón diciéndome 'te quiero'" (12-14).

Por consiguiente, dicha situación se soluciona a veces a través del autoerotismo. Por razones prácticas, sigue el poema entero. Se trata del número 49:

> Beso las tarántulas del sueño
> que sólo son pesadillas,
> beso el mapa de tu cuerpo
> que recuerdo como espina
> en mi silencio, en mi parálisis total,
> en mi orgasmo raído
> y solitario.

Dicho poema representa una conclusión al discurso que se había empezado sobre la *jouissance* y la frustración del deseo de amor erótico. El sujeto de la enunciación recuerda el cuerpo del amado, que es como una espina, porque es algo que le duele, puesto que pertenece al pasado en que no había cancer. Además, las espinas pueden referirse a los instrumentos médicos puestos en el esposo, elementos más de estorbo a la posibilidad del encuentro de amor. A pesar de esta imagen dramática, el sujeto de la enunciación logra superar la frustración a través del consuelo de un orgasmo raído, es decir descarado y solitario. El autoerotismo

representa enconces el remedio para el deseo de amor físico del "yo"; sin embargo, no consigue satisfacer su necesidad de amor. Es decir, por la falta de unión física con el amado, el autoerotismo no consigue llenar el vacío emocional y espiritul del "yo", al dejarlo con el silencio.

El melanoma es el elemento que impide la relación y determina las acciones y pensamientos del "yo". En Houston tiene el papel del otro, en el sentido lacaniano, ya que representa algo que hay que conquistar y algo que hay que temer. El sujeto poético y su amado temen a esta enfermedad. La ven como una amenaza a su futuro juntos y como un impedimiento concreto para su presente. La enfermedad incumbe en su relación de amor físico y también romántico, porque crea obstáculos a su unión, como en los versos que se acaban de mencionar. Es decir, la enfermedad deteriora física y espiritualmente al amado y su pareja y se trata de un proceso gradual. Este proceso siempre más fuertemente impide el contacto físico entre la pareja, no por falta de deseo, sino porque el cuerpo no puede más. El "yo" se da cuenta de que su esposo sufre no sólo por la enfermedad, sino que también emocionalmente siente que no puede entregarse a su amada. Por esta razón el "yo" reconoce la dificultad de siquiera tocar al amado. El poema 47 habla de la misma mano del sujeto poético como si ésta fuera un gerundio, porque refiere una acción incompleta. Su mano:

no alcanza

a tocar
a romper
la línea de este cerco impalpable,
de este velo de sombras
y pantanos
que se llama cáncer. (5-12)

La inaccesibilidad del cuerpo del amado significa la imposibilidad de acercarse y entrar en comunión con él. Dice Paz: "Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en el infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida" (La llama 131). El enunciador quisiera seguir defraudando al tiempo y la amenaza del cáncer, de su poder de medir la vida y la relación con su esposo; sin embargo, aún el amor y el deseo erótico a veces no se revelan bastante fuertes para esta hazaña.

Ante al reconocimiento del poder de la enfermedad y el miedo que ésta provoca, la voz poética se desespera. Llega al punto de rechazar al amado, como en el siguiente verso con el cual inicia el poema número 95: "Quiero que no me toques / no quiero verte" (1-2); y también el poema 96 "no me mires / no me soportes / no me acaricies" (1-3). El rechazo del sujeto de la enunciación hacia su esposo se debe a que ella se da cuenta de la irrealización del deseo de ambos como destaca el poema 102: "Yo sé que quieres tocarme" (1). El esposo, de acuerdo a lo que afirma la voz poética, manifiesta el mismo deseo del yo; sin embargo, ésta sigue rechazándolo por la presencia de la enfermedad, porque tal vez no quiera

aceptarla y sobretodo al presentir la imposibilidad del encuentro erótico. Se produce un sentimiento de solidaridad entre el sujeto de la poesía y el ser querido porque, al seguir la lectura de este mismo poema se lee "[y] yo soy una enferma / de tu cuerpo / una maldita, amor / [. . .] / No sé quién soy" (6-11). Vale señalar como el último verso expresa cabalmente la condición psicológica del sujeto que deja de reconocerse y que se asimila al objeto de su amor. La voz poética no puede ya reconocerse a sí misma porque no logra reconocer a su esposo, a causa de la enfermedad.

Sin embargo, ésta es también el elemento que le permite a la voz poética identificarse con el ser querido; a la misma vez, el yo se da cuenta también de la inefabilidad de esta condición de identificación y de su posibile transitoriedad. Si el sujeto pierde al amado, se pierde en cierto sentido a sí mismo, a la posibilidad de definirse, ya que le falta el referente en base al cual encontrarse.

El "yo" de la poesía no sabe quién es porque percibe la posibilidad de la pérdida de su esposo, que representa su "otro". Este concepto se desarrolla en la poesía de Ethel Krauze al punto de convertirse en deseo de la muerte. Sobre el concepto del deseo de la muerte, Lacan lo expresa muy claramente en Ecrits (1977) cuando dice: "The aggressivity of the slave, whose response to the frustration of his labour is a desire for death" (42). En el caso de Houston, el sujeto de la enunciación se puede comparar al esclavo cuyo trabajo

es tan frustrante que la muerte es el único escape posible. El trabajo sería la consciencia de la posibilidad de perder la batalla con el cáncer. Además, la frustración proviene de la incapacidad de satisfacer su necesidad de amor y de autodefinición a través de su relación con el ser querido. El poema número 89 dice: "Es otra noche. / Ya no quiero vivir" (1-2); este mismo anhelo lo repite en el 91: "No quiero vivir / un día más" (6-7). A estos versos siguen los del poema número 92: "¿Quién me va a consolar, / si tú eres el enfermo? / Nadie ve que yo padezco / un agravio mortal, / una quimera vil, maldita" (1-5). Julia Kristeva en Historia de amor, al hablar del "otro", explica que éste se puede ver como un eje poderoso de atracción en el cual identificarse:

> Es el [. . .] Ideal del yo que incluye el Yo por el amor que ese Yo le manifiesta, lo unifica, frena sus pulsiones, y hace de él un Sujeto. Yo cuerpo que hay que hacer morir, al menos diferir, por el amor del Otro y para que Yo sea. El amor es una muerte que me hace ser. Cuando la muerte intrínseca de la pasión amorosa se produce en la realidad y se lleva el cuerpo de uno de los enamorados, es la intolerable suprema; el enamorado superviviente mide entonces el abismo que separa la muerte imaginaria que vivía en su pasión de la implacable realidad de la que el amor le había siempre apartado, salvado [. . .]. (30-31)

Es claro que el "yo" teme la idea de soledad, pero sobretodo teme a sí mismo y a su deseo de vivir, bajo la egida de la muerte, como lo expresa en el poema 98.

> [S]implemente no quiero estar
> en esta tierra.
> No me gusta.
> [. . . . . .]
> No veo que sea prudente

ahora,
describir mi pena.
La sabe el mundo. (12-18)

El sujeto poético reitera su deseo de morir sin seguir analizando su pena, como si de veras ella fuera la enferma. Sin embargo, su enfermedad es emocional y se debe al hecho de que se siente desamparada. El único elemento que no la abandona es el deseo que se queda dentro de ella "[l]a ola que no cesa, /[. . .] la ola que quiere vivir en mí, / y no me suelta" (23-25). La necesidad de amar físicamente a su ser querido se expone abiertamente en el poema 100, al decir "tu cuerpo, amor, / lo único que anhelo" (10-11). Enfrentada a la imposibilidad de la realización del deseo, el "yo" poético anhela a la muerte, su propia muerte. La voz poética ha llegado a un punto en que se da cuenta de que el amor físico con el amado no es posible por la enfermedad. Ella se percata de que el cáncer ha creado un vacío que no permite una unión o comunión entre ella y su esposo. De ahí se concluye que el sujeto poético siente el deseo de morir ante una vida "incompleta". Es posible establecer una conexión entre la muerte y el erotismo con la situación que viven los dos enamorados de la poesía de Krauze. La voz poética ya está cansada de vivir en medio de la incertidumbre. Todavía no conoce el resultado de los análisis médicos. El dolor, frente a la degradación física del amado por la enfermedad, le produce desencanto hacia la vida terrenal y la hace querer la muerte. No se trata

solamente de una manera de escapar de la realidad. Inconscientemente, el sujeto poético imagina la posibilidad de una unión con el ser querido en la muerte. De hecho la muerte constituye el medio para interrumpir el ciclo de la soledad que caracteriza a la condición del sujeto de la enunciación y a su esposo, en particular si éste tuviera que faltar. Ambos viven una misma circunstancia, bajo el eje acomunador de la enfermedad, pero lo hacen aisladamente. La muerte se ve en esta fase del proceso psicológico del sujeto, como única manera de restablecer la comunión, la fusión de dos seres solos. En el poema 14 la poeta crea una situación desde la perspectiva temporal del futuro, en la cual ella y su esposo observan una pareja de enamorados. El año de que el sujeto poético habla es el 307,264, es decir el número de identificación clínico del ser querido. En un lugar, en un momento del día y en un planeta, el sujeto de la enunciación imagina que:

> En el año trescientos siete mil doscientos
> sesenta y cuatro,
> dos amantes se tocarán en la penumbra del
> [crepúsculo,
> o en el alba morena
> de algun lugar en el planeta,
> o en otro recién llovido y luminoso.
> Ella se moverá sobre él como ola
> [. . . . . .]
> [. . . . . .]
>
> el cerrará los ojos y alargará el amor
> hasta que el nardo vierta entero sus olores.
> No lo sabremos, pero ahí estaremos con ellos,
> guiándolos tu y yo,
> porque en esta vida no tuvimos el tiempo
> suficiente.

(1-14)

La función de una proyección temporal de sus seres hacia el futuro representa la resignación al poder de la enfermedad. Sin embargo, el sujeto poético llega a la conclusión de que si no se pueden amar ahora aquí, lo podran hacer más allá, más tarde.

No ha de sorprender al lector las contradicciones que parecen surgir de los poemas. Cabe recordar una vez más que el sujeto poético no se encuentra psicológicamente bien. La ausencia de armonía y coherencia emocionales no existen en este momento de su vida, en el que reinan el caos y la incertidumbre. Es esencial señalar que el "yo" está en un hospital oncológico, acompañando a su esposo, su ser querido, enfermo de cáncer durante los exámenes médicos y la quimioterapia. El sujeto lo recuerda en el poema número 20: "Amo tus células, / las buenas y las malas, /" (1-2). Entre las otras cosas que ama de su esposo hay "las pastillas de tu quimioterapia" (7).

Los últimos tres poemas de la primera parte cierran el proceso psicológico de la enunciadora. La fase de aceptación o resignación frente a la enfermedad señala en parte la superación de la frustración, del enojo que constituían el tema predominante a la primera parte de Houston. La voz poética gradualmente pasa desde el afán y el cansancio hacia la serenidad. Este camino emocional se da entre el poema 104 y el poema 106.

El poema 104 parece reiterar la renuncia a la lucha. El sujeto poético describe el cansancio de la batalla del cuerpo del ser querido y dice "Ya no puedo más /[. . .] / lidiar con dientes / con muestras de escremientos" (1-5). Más adelante sigue describiendo la batalla de su propio cuerpo:

> Ya no puedo más
> con la batalla de mi cuerpo, amor,
> lidiar con ansias
> miedos, deseos
> con muestras de tormento
> con sed
> con hambre de tus besos. (8-14)

La poeta, a través de la voz de la narradora, establece un paralelo entre la lucha de su propio cuerpo y la del cuerpo de su amado. Sin embargo, estos versos sintetizan también los estados de ánimo que se han desarrollado en la primera parte del poemario Houston. Al hacer referencia al deseo, al miedo, a la frustración, el yo poético delínea y prepara al lector para la segunda parte.

Pasando a través de diferentes fases emocionales el sujeto logra comprender que en una situación tan difícil como la de una enfermedad que puede ser mortal, la actitud que debe tener es de serenidad en la aceptación de la realidad y la valoración del instante. Como dice Paz:

> El amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes. Por el amor vislumbramos, en esta vida, a la otra vida. . . . El tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno sólo, de todas las vidas en un instante. (220)

La voz poética reconoce que no tiene el poder de eternizar el instante y eliminar la presencia de la enfermedad de su vida; pero, descubre que la energía que le permite a ella y él superar las dificultades del cáncer está dentro de ellos mismos, en su desearse y amarse recíprocamente

Después de terminar el vaivén emocional, en los versos siguientes del poema 105 el sujeto poético logra recomponerse y asegurarse a sí mismo y al ser querido de que todo saldrá bien.

> Pero no te asustes,
> sí puedo,
> si lo digo aquí,
> si escribo que no puedo,
> brota la nueva fuerza,
> para hacerlo,
> brota la luz de la energía
> para luchar por nuestra vida. (1-9)

El yo puede por fin encontrar la fuerza para enfrentarse a todos los elementos que le procuraban miedo, preocupaciones. Como un ave fenix, puede surgir de las cenizas de la desesperación para recrear la realidad y recrearse a sí mismo. La primera parte del poemario se concluye oficialmente con el poema 106 en el cual "la fuerza y la energía" del sujeto poético le permiten preparar su futura unión con el ser querido: "Puedo convertir el fuego en el sol, / la fiebre en beso, / la sinrazón, en un sendero / que nos lleve sin tacha / a nuestro encuentro" (8-12). La fuerza de cambiar la realidad y de convertir las cosas negativas en positivas es semejante a la naturaleza creadora de la palabra cuando se convierte en literatura o poesía. El

sujeto poético, no hay que olvidarlo, es narradora y también la escritora del poemario, pero no hay que identificarlo necesariamente con Krauze.

En Houston, como en Juan, y también en Amoreto, hay seguidas referencias al acto de escribir. En los poemas que se están estudiando el sujeto de la enunciación poética le dice al lector cuándo escribe, de dónde, en qué circunstancias, como en los versos del poema 4: "En el baño para que no te dé la luz ni el humo, / en el suelo, sobre una toalla, / de cara al excusado, / así escribo. (4-7). Otro momento en que el sujeto poético describe otra instancia de la enunciación está en el poema 22: "Hay una mañanita de junio / sentada en la escalera, / con este cuaderno / y el té de menta/[...] Ahora un pájaro da vueltas, / y sé que en un minuto / volveré a tu lado" (1-4, 7-19). Dichas descripciones tienen el propósito de señalar en qué momentos escribe y también de evidenciar la condición de precariedad en que se halla el sujeto poético, además de recordar al lector la situación poco adecuada a la escritura. En algunos casos, los poemas tienen una función hasta terapéutica para el "yo". Se ven los siguientes versos del poema 15: "Si no escribiera este tonto poema / me cortaría la sien a cuchilladas / me rompería la vena de la espalda / para yacer junto a tí en el hospital /[. . .]/ en el mismo latido de tu celúla" (1-6). La terapia consiste en desviar la frustración y el sufrimiento desde si misma hacia el papel en

que escribe. En vez de intentar herirse físicamente, escribe. Algo semejante está también en el poema 78: "entiendo el transitar / de estos renglones, / mi cansancio, / la glándula del verso / que se abre / para dejar salir el sufrimiento / (4-9). Evidentemente, se revela la necesidad de controlar su propias emociones, y se percibe el cansancio; asimismo constituye otro ejemplo del deseo de identificarse totalmente con el propio esposo. Finalmente, la referencialidad de la escritura o de la poesía se encuentra en una serie de poemas en los cuales la narradora juega con la palabra "mieloma" :"Tiene el sonido dulce / de la miel en la loma, / " (1-2). Para terminar esta enumeración de poemas autoreferenciales queda para citar unos versos más en los cuales la narradora define al cáncer: "El cáncer es una palabra que no habla, / es la forma perfecta, solo actúa. / Es el llamado idiota de la vida [. . .]" (1-3). Había que incluir estos versos, ya que el cáncer en Houston es el elemento catalizador que proveyó inspiración para este poemario.

No es muy común encontrar textos de poesía erótica relacionados al cáncer. Es, en cambio, frecuente el paralelismo entre el amor, romántico y erótico y la muerte. En Houston se descubrió la posibilidad de una unión y casi de un triángulo entre el sujeto poético, su esposo y la enfermedad que se interpone a la pareja. A través del erotismo la voz poética intenta establecer el valor del

instante en que el tiempo se detiene, y la ilusión de procrastinar de esta manera la muerte. El erotismo es también una estrategia que el yo poético emplea para definirse a sí mismo en el amado. Frente a la amenaza de perder al ser querido, el sujeto corre el riesgo de perder un referente importante para su autodefinición. Al confrontarse con esta amenaza el yo prefiere la muerte.

Krauze logra literalmente extraer poesía de las circustancias más raras y consigue versificar empleando términos relacionados al hospital y a la enfermedad. El valor del poemario del presente estudio reside también en la escritura que puede parecer desorganizada, pero que, dadas las instancias de la enunciación, puede expresar las emociones y las reacciones con gran humanidad. La autorreferencialidad de la poesía, la necesidad de escribir y los poemas sobre el cáncer contribuyen aun más al proceso de superación o de aceptación de la enfermedad, además de reiterar el papel del escritor. En el caso de la narradora de Houston, se trata de poder escribir bajo las situaciones más difíciles, consiguendo mantener control sobre la forma y los sentimientos vividos.

Ya se vio que una característica muy presente en la poesía de Krauze es la referencia a la escritura y sobretodo a la poesía. La encontramos en Juan, en Houston, y como se verá en Amoreto, colección de poemas en que más evidentemente se notará el acercamiento entre la poesía y el erotismo.

CAPÍTULO 3

AMORETO: INVITACIÓN A LA ESCRITURA EN LA FUSIÓN ENTRE EL CUERPO Y LA POESÍA

Amoreto (1999), la más reciente creación poética de Ethel Krauze, presenta rasgos en común con Juan en cuanto a la división formal de la obra. Aquí también hay un poema único dividido en sonetos numerados, y no hay títulos. Como en Juan y Houston, el sujeto poético emplea el erotismo para expresar su identidad de escritora y su identidad de mujer a través de un mediador, el "tú", a quien se dirigen los poemas. En el análisis de este poemario se quiere destacar cómo la poesía y el erotismo son dos elementos imprescindibles en la producción de Krauze y se describirá el lenguaje y las metáforas eróticas empleadas por términos generalmente asociados con la escritura.

Amoreto es un poemario que contiene una serie de sonetos que se subdividen en tres grupos: al comienzo están los poemas que se pueden ver como resumen de lo que va a pasar a lo largo del poemario y por esto le proveen al lector el contexto de donde empezó la historia de amor entre los dos amantes; luego están los poemas al tiempo presente que cuentan de la relación en el momento en que ocurre. En éstos, hay una fuerte identificación entre la poesía y el erotismo, en el sentido literal del término; es decir se

habla de la poesía, son poemas autorreflexivos, para describir el encuentro erótico; finalmente, hay los sonetos que, a pesar de hablar del amor entre la pareja, parecen expresar el amor en su sentido más amplio, y con la experiencia erótica, los amantes logran experimentar la esencia de Dios. En el prólogo al poemario Krauze dice que "Adán y Eva [están] serpeteando entre el follaje primigenio, inventando el nombre de las cosas, sumergiéndose en el misterio que aún no cesa" (6). El poder creador de las palabras pone al sujeto poético y su identificación con la poesía al mismo nivel de Dios. El "yo" entonces reescribe el Génesis bíblico desde una perspectiva humana, erótica, poética y femenina. Se quiere entonces analizar y describir cómo el lenguaje sirve para una creación que se yuxtapone a la Creación. No se quiere implicar que Krauze haya reescrito literalmente Génesis; sin embargo, narra sobre una pareja en un lugar no definido, en un tiempo no definido, en el cual los amantes se quieren y en el cual el sujeto de la enunciación busca encontrar los nombres de las cosas a través de la unión entre la poesía y el erotismo. En este sentido, se podría parafrasear la primera oración de Génesis al decir "En principio fue 'otro' verbo". Se trata entonces de la búsqueda del origen de las cosas para re-crearlas a través de las palabras.

La introducción a la historia de amor de la pareja se halla en los primeros cinco sonetos. Los verbos están en el

tiempo futuro. Los sonetos 1, 2, y 3 empiezan con el verbo: "Me llevarás [. . .]". En dichos poemas se descubre lo que va a pasar entre la pareja. Escritos evidentemente cuando el sujeto poético está viviendo la relación de amor, le permiten presentar al lector los antecedentes y un breve recuento del contexto de este amor. Hay luego una serie de poemas que a pesar de estar en el tiempo presente, tienen sentido de futuro, ya que expresan el anhelo del sujeto de la enunciación a ser parte de la vida del ser querido y ser reflejado en él. A tal propósito el poema número 5 ejemplifica cabalmente lo que se acaba de decir. Se trata de un soneto anafórico, porque al comienzo de cada estrofa se repite siempre el mismo verbo : "Quiero [...]":

> Quiero ver en tus ojos el destello
> la inquietud de mi fibra, el rocío
> en tus manos asidas a mi río,
> el recado en que habita lo más bello
> Quiero ser en la sangre de tu sello
> hoja nueva en el vaso antes vacío,
> ser, amor, tu sabor en el estío,
> la delicia en el pulso de tu cuello. (1-8)

En estas dos estrofas el sujeto de la enunciación quiere entrar en el ser querido y ser parte de su cuerpo. La referencia al rocío y al río y su connotación líquida sugieren la imagen de los humores corporales de la pareja. Además, en la segunda estrofa, el "yo" desea también estar en la sangre de él y ser el latido de su corazón. Se trata de la búsqueda de existir en el ser amado y también de lo originario. Al hablar de "hoja nueva en el vaso antes vacío"

la amada quiere volver al origen, y este tema se reitera en varios momentos del poemario. El deseo de regresar al origen denota la urgencia de renacer, recrear, revivir una vez más, empezar de nuevo.

Los dos tercetos concluyen la enumeración de los humores presentes en el ser querido:

> Quiero andar tu sudor y tu saliva,
> atreverme a probar el agua viva
> que en tu beso refleja la dulzura
> del estanque aromado y su tersura;
> agua rauda y ardiente que cautiva
> brillo de agua que colma mi hendedura. (9-14)

El sudor y la saliva, se hallan en la metáfora del "agua viva", y el beso es un reflejo de la boca del ser querido "estanque aromado" y límpido. El agua es también ardiente y rauda, es decir, que fluye rápidamente, velozmente. Al tratarse del agua que colma la "hendedura" del sujeto poético, podría haber referencia al semen. Entonces, están en el soneto de este análisis todos los humores corporales: la sangre, el sudor, la saliva, el semen.

No es muy común encontrar poesía que hable de los flúidos del cuerpo. En el campo de las letras femeninas, Rosario Castellanos había escrito, anteriormente a Krauze, un poema que con cierto cinismo describía la historia de amor de una pareja y lo que hubo entre el sujeto de la enunciación y su amado. El poema en cuestión es "Pequeña crónica" (Poesía no eres tú 283), el cual se destaca por la desmitificación del amor. Dicho texto, en los versos 11-15 señala: "Hubo,

quizás, otros humores: / el sudor del trabajo, el del placer, / la secreción verdosa de la cólera, / semen, saliva, lágrimas. Nada, en fin, que un buen baño no borre [. . .]" Sin embargo, cabe notar la diferencia de tonos entre el poema de Castellanos y el de Krauze. En "Pequeña crónica" el sujeto de la enunciación habla en primer lugar desde el desamor. La pareja ya no está amándose y con cierta amargura el "yo" enfatiza sobre todo el aspecto corporal dejando afuera, por cuanto posible, los sentimientos (velados por el desencanto). En cambio, el soneto de Krauze tiene un tono más festivo; la presencia de los humores tiene casi una función de vehículos que le permitirían a la voz poética entrar hasta el límite y más allá, en el cuerpo del amado, hasta fundirse en él.

En la escritura contemporánea la descripción en la poesía de los humores y secreciones del cuerpo es muy significativa ya que representa la reivindicación de lo humano, y del cuerpo, frente a su negación y rechazo por parte de la Iglesia Cristiana. En Disidencias (1977) Juan Goytisolo afirma que:

> Frente a una ideología monolítica que hace astracciones del ser de carne y hueso y lo sustituye con una entelequía [. . .] las funciones fisiológicas y excretorias del ser de carne y hueso en vez de rebajarle y cosificarle, le afirma y humaniza. (127-28)

Parte del proceso de humanización se verifica en la afirmación del cuerpo y sus funciones. En el caso de la

poesía de Krauze, dicha celebración de la humanidad se manifiesta a través del acto de amor que implica el fluir de humores y secreciones. En vez de esconderlos o rechazarlos en la poesía, se celebran, se exaltan.

El soneto 17 repropone el encuentro de la pareja de amantes. Dicho poema tiene rasgos en común con el precedente porque se describen otra vez las secreciones y el cuerpo humano: se celebra al amor, al cuerpo y sus flúidos. La diferencia está en que la exhibición del cuerpo y sus funciones es la del sujeto de la enunciación, quien se ofrece al ser querido. El primer cuarteto presenta una primera llamada:

> Tiéntame tú, amor, por donde quieras
> en el mar azulado de mi vientre
> y que el ávido beso surque y entre
> hasta el fondo animal de mis caderas. (1-4)

En la geografía del cuerpo del sujeto poético se destaca la referencia a las caderas, el vientre que se define como "mar azulado". El "yo" le está guiando al amado en las regiones de su cuerpo. El segundo cuarteto sigue la invitación a la misma región:

> Toca el vello feliz de mis praderas,
> y este líquido ansioso donde encuentre
> su vuelo de iris, que se centre
> en el vértigo lento de tus eras. (5-8)

El "yo" está dirigiendo las acciones del ser querido y esto se denota por la presencia de los mandatos "toca" y "que se centre". La referencia a las eras del amado hace pensar en un concepto de espacio, entonces se puede ver como alusión al

cuerpo masculino que es partícipe del viaje erótico hasta el cuerpo de la mujer. La trayectoria parece cumplirse al llegar a la región "donde el verbo se consuma." Efectivamente, todo el viaje se ha centrado alrededor de las caderas y la región púbica de la mujer. Obsérvense los tercetos conclusivos:

> Siente el soplo marino de mi espuma,
> la sal ardida y lánguida que emana
> la región donde el verbo se consuma,
> el verbo atado a la quietud que sana
> el ingrávido peso en que se suma
> la respuesta inefable de mi gana. (9-14)

El verso que termina el primer terceto señala una vez más la identificación entre el "yo", su cuerpo y la poesía. La definición de la "región donde el verbo se consuma" corresponde al área anatómica, eje de este poema: las caderas y el pubis. Es decir que la poesía/el verbo surge de tal zona del cuerpo de la mujer. El sujeto de la enunciación proclama que la escritura se da a través del encuentro erótico y está en el cuerpo. Otro elemento que vale la pena observar en este soneto y en muchos que se estudiarán de aquí en adelante propone la idea de creación del cosmos en la poesía. La descripción del cuerpo en los dos poemas analizados no ocurre de manera directa, sino por la mediación de la naturaleza: "el mar azulado" (vientre), "vello feliz de mis praderas" (la zona púbica), "el iris," "las eras" (el cuerpo del amado), el soplo marino de mis espumas (los humores del cuerpo); en el soneto 5 están "el rocío," "el

río" y "el estanque." El lenguaje viene entonces desplazado de su sentido tradicional para sustituirlo con otros significados. Es el mismo lenguaje, y es otro a la vez. El lector está, por lo tanto, frente a otro génesis en que imágenes relacionadas con la naturaleza se emplean para hablar del cuerpo humano. Este proceso es creación y poesía.

Octavio Paz, en La llama doble, propone un paralelo muy logrado entre el erotismo y la poesía:

> El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en rito y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos: la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operar, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metafora de la sexualidad animal. (10)

Estos principios se aplican perfectamente al poemario Amoreto, pues los versos que lo componen responden a esta doble realidad, la del encuentro erótico (rito) con la poesía (metáfora). Pero, si consideramos, de acuerdo a Paz, el hecho de que la metáfora une dos elementos usualmente discordes, podríamos también acercar a la poesía el rito y al erotismo la metáfora. Por eso, se puede decir que la poesía erótica de Krauze en algunos casos llega a hablar de poesía eróticamente.

Estas reflexiones permiten afrontar los poemas que clara y abiertamente yuxtaponen poesía/escritura y erotismo. Vale la pena citar del soneto 22 para ejemplificar dicha idea:

De mi inmóvil gemido recogiste
la metáfora acorde a los rellanos
que revelan la miel de mis arcanos
y en imagen sonora la volviste
Un poema de sílabas gozosas
donde el verso y el cuerpo se entrelazan
con la magia serena de las rosas. (5-11)

En los versos citados se hallan: la metáfora, la imagen sonora (una alusión al ritmo), un poema, las sílabas y el verso. La asociación entre el verso y el cuerpo significa la fusión total entre poesía y amor. Se trata de un poema escrito en el encuentro erótico entre los dos amantes. El soneto del presente análisis parece surgir del encuentro en el cual el "tú" tiene el papel de sujeto, más específicamente de poeta ya que las acciones de los verbos están en la segunda persona singular: recogiste y volviste, como si el sujeto femenino proveyera la materia poética y el sujeto masculino la organizara en forma de poema. A tal propósito el cuarteto inicial es muy claro: "Un poema en el cuerpo me escribiste / con la tinta indeleble de tus manos, / en mi página hambrienta de veranos / una estrofa de luz me descubriste" (1-4). Se hace evidente el hecho de que el cuerpo de ella no sólo representa el papel sobre el cual escribir el poema, sino el poema y la poesía misma, ya que hay una identificación total entre ésta y la mujer, y se denota en el verbo: descubriste. Descubrir implica una acción de manifestar, hacer patente lo que estaba ignorado o escondido (Diccionario de la Real Academia); por esa razón, no es posible descubrir algo que no existe. Generalmente, en

la tradición poética masculina, la mujer representa el objeto de la relación erótica y la musa inspiradora del poeta/escritor. Su papel es pasivo. Krauze retoma esta tradición para cambiarla ya que hay el hombre que escribe un poema sobre su cuerpo (el de la mujer) pero ésta tiene un papel activo puesto que es quien escribe el poema describiendo su propia escritura. Se trata de una reivindicación, para dar la voz a la mujer representada por la tradición masculina. Krauze juega con esta tradición para cambiarla.

El soneto 34 se parece temáticamente al que se acaba de estudiar; sin embargo, se le contrapone por la inversión de papeles, reforzando el comentario anterior: "Te di el gerundio y su voraz remanso / la semilla del vértice en el verso / que formó con tu nombre el universo / del poema que escribo sin descanso" (1-4). Este soneto interesa por una serie de razones: en primer lugar el sujeto de la enunciación escribe el poema sobre el "tú"; además, se encuentra el poder de las palabras de crear un universo poético a través del nombre del amado: Génesis del mundo de las palabras, de la poesía que Krauze forma en sus versos.

Paz en Conjunciones y disyunciones (1969) dice que:

> Hemos olvidado que los signos son cosas sensibles y que obran sobre los sentidos [. . .]. Lo más asombroso es el método, la manera de asociar todos esos signos hasta tejer con ellos series de objetos simbólicos: el mundo convertido en lenguaje sensible. Doble maravilla: hablar con el cuerpo y convertir al lenguaje en un cuerpo. (20)

El pensamiento de Paz cabe perfectamente con la poética de Krauze. Como se vio el cuerpo y la escritura/poesía en fin, el lenguaje, son elementos de conjunción, para tomar un término prestado del pensador mexicano. El soneto 13 provee otro ejemplo de cuerpo y poesía puestos en el mismo nivel:

> Tú me escribes, amor, con tu caricia,
> la rima repetida entre mi pecho,
> la sílaba que marca el breve trecho
> de tu mano surcando mi delicia.
> En la estrofa segunda que se inicia
> tu me abres, amor, en nuestro lecho
> y tu cuerpo en mi cuerpo ya es un hecho
> con la métrica exacta que desquicia. (1-8)

El "yo" se dirige al "tú". Este es el sujeto del enunciado y la amada le provee la materia poética. El tema es el encuentro erótico, que se desarrolla a lo largo de todo el soneto; su descripción se verifica gracias a las metáforas de la escritura. Véase el primer verso: "Tú me escribes, amor, con tu caricia". Este enunciado sugiere ya una serie de elementos: el amado tiene el papel de poeta, él es quien escribe con sus manos. El acto de acariciar a la amada es paralelo al acto de escribir; el sujeto de la enunciación en cambio, como se destacó en el poema precedente, no sólo es la musa inspiradora de la poesía, sino que es la poesía misma. En ella se hallan las rimas y la sílaba. De hecho, en el segundo y el tercer verso se lee: "la rima repetida entre mi pecho, / la sílaba que marca el breve trecho / de tu mano surcando mi delicia." La descripción del cuerpo del "yo" ocurre de una manera muy poética, el pecho representa la rima

y la sílaba que el "tú" escribe acariciándolo "de tu mano surcando mi delicia" El segundo cuarteto es autorreflexivo porque en el primer verso hay una referencia directa a la estrofa: "En la estrofa segunda que se inicia / tu me abres, amor, en nuestro lecho." En la presente estrofa el lector aprende que el acto de amor sigue los mismos patrones y se desarrolla tan como la escritura del poema, por esto la instancia de la enunciación y del encuentro erótico, el aquí y el ahora, son representados por el lecho y la cama. Este momento señala la cópula de la pareja; el encuentro, el amplexo se concretiza en los dos versos finales de la segunda cuarteta: "y tu cuerpo en mi cuerpo ya es un hecho / con la métrica exacta que desquicia." Se presenta la aparente contradicción entre métrica exacta (lo cual requiere cierto control) y el verbo "desquicia", ya que este último implica la pérdida de control. Sin embargo, en el encuentro erótico es a partir de ciertos ritmos, cadencias y reglas que se llega al orgasmo así que, después de todo, los conceptos de métrica exacta y desquicio no se contraponen, sino que los dos términos se complementan recíprocamente.

Los dos tercetos representan la conclusión y el resultado del amplexo y del soneto:

> Has logrado la página modelo,
> la cadencia de forma y contenido
> que se encierra en el verso repartido
> hacia el punto final de tanto anhelo;
> la respuesta será para tu oído
> lo que en este soneto te revelo. (9-11)

El soneto está concluido, se trata de una "página modelo". El adjetivo "modelo" quiere decir ejemplar, que hay que imitar en el futuro; se consiguió cierto ritmo y repetición entre la materia poética y su estructura. Este singular soneto se escribe durante el encuentro erótico y a pesar de ser el "tú" el poeta, el "yo" de hecho es el autor del poema. El sujeto de la enunciación, a pesar de ser objeto del enunciado (el soneto escrito por el "tú") es en realidad el escritor de ambos. Así que se borran todas las diferencias entre sujeto y objeto tanto en la poesía como en la relación erótica. Cabe subrayar una última cosa con respeto a este poema. No se puede pasar por alto una total identificación entre el erotismo y la poesía, el cuerpo y la palabra, como se ha demostrado en los ejemplos precedentes.

En el soneto 36 otra vez se expone el paralelismo entre el erotismo y la poesía. Como en los anteriores, el "yo" se dirige al "tú", definido por el texto como su pareja: "Di la coma y el punto de mi pluma / los renglones atados en el alma / para hacerte con ellos una calma / que en el verbo puntual nunca se esfuma" (1-4).

La primera estrofa introduce una acción ya cumplida y su motivación. El sujeto escribió para crear una situación de tranquilidad "que nunca se esfuma", es decir que nunca va a extinguirse. El segundo verso sugiere que la amada tiene la poesía dentro de sí misma, "renglones atados en el alma". Se reitera el concepto de que la poesía surge de las entrañas

espirituales y físicas del sujeto de la enunciación. La poeta enfatiza el origen interior de la poesía que hay que traer afuera (el mundo interior que se patentiza), técnica muy semejante a los cuadros de Frida Khalo. Como Jean Franco afirma en Las conspiradoras (1989):

> [. . .] los cuadros de Frida impresionan porque revelan la vida interior de la pintora, no en forma de espíritu, sino materialmente. Con frecuencia los órganos interiores están expuestos [. . .] exhibe la vida interior de la mujer demostrando que su vida interior es su cuerpo interior. (145)

Tales conceptos se refieren también al proceso poético de Krauze ya que la poeta expone su vida interior; sin embargo, a diferencia de los cuadros de Khalo, no hay distinción entre el plano físico y el plano espiritual.

La segunda estrofa enuncia otras ofrendas que el sujeto poético le hizo a su amado: "Di el plumaje del verso que se suma / al renglón desatado que te empalma / en mis versos asidos a tu palma / y en mis puntos sin calma por tu espuma" (5-8). La serie de verbos y adjetivos de significado opuesto (desatado/asidos) y las palabras que se refieren a un mismo campo semántico relativo a la idea de entrelace (empalma, asidos) denotan un deseo de fusión entre la pareja. El primer terceto sigue con la enumeración de lo que el "yo" hizo y el último explica la razón de estos dones: "[. . .] quiero llegar con esta ciencia / a beberte completo y muy despacio / en el cuerpo rimado de mi esencia" (12-14). En este terceto no se halla sólo el hecho de que el "yo" quiere

apoderarse totalmente del ser querido ("beberte por completo"), sino que una vez más se hace referencia a la esencia de la amada en términos de poesía.

Lo que es necesario subrayar asimismo es el uso de la palabra "cuerpo". Al hablar de cuerpo, la primera asociación es al cuerpo humano; sin embargo, el concepto de cuerpo, al considerar el poema en su globalidad, hace también pensar en el soneto. Por ende, el cuerpo contiene dentro de sí esta doble connotacion que da origen a dos lecturas complementarias y paralelas. Una lectura sería más literaria: el sujeto de la enunciación quiere escribir un poema que pueda manifestar y describir lo más hondamente posible al ser querido; en cambio, de acuerdo a la otra lectura, el yo quiere hacer el amor a su pareja. Como ya se vio anteriormente, ambas interpretaciones son compatibles entre sí y surgen de un acto de amor.

A diferencia de los sonetos que se analizaron hasta ahora, el número 24 explora otro aspecto de la escritura, es decir la imposibilidad o la frustración de escribir el soneto que le permita al sujeto de la enunciación expresar lo que siente. Cada primer verso en los dos cuartetos y del primer terceto empiezan con una condición: "Si pudiera escribir un solo verso," " Si pudiera encontrar tu soplo terso," y "si lograra con rimas invocarte"; tales enunciados expresan una condición. Se trata de enunciados al subjuntivo que se rigen por el condicional presente en el verso final "volvería a

romper el ancho muro". Primero se hará el análisis de cada estrofa para luego discutir la condición: "Si pudiera escribir un solo verso / del soneto preciso que refleje / cuanto anhelo las formas de tu eje / penetrando en la nuez de mi universo" (1-4).

La primera estrofa dice su intento o porfía de escribir un soneto preciso; por lo menos le bastaría un solo verso para expresar clara y completamente el deseo del cuerpo y alma de su amado. La segunda estrofa repite la idea expresada por la primera: "Si pudiera encontrar tu soplo terso / en la página viva que me deje / un respiro del aire donde teje / un racimo de sol tu peso inmerso" (5-8). En este cuarteto el yo expresa su anhelo a representar/ recrear en la página "viva" al respiro del amado, comparado con el sol.

El primer terceto resume lo expresado en las estrofas anteriores y agrega algo más: "Si lograra con rimas invocarte, / con palabras fundir el puente oscuro / que de tí me separa, y recrearte" (9-11). El sujeto de la enunciación reitera su deseo de invocar, manifestar el ser querido; a través de la poesía quiere eliminar los obstáculos a su unión y recrear a su amado. Así que, merced a la escritura, no sólo quiere llamar a su amado sino reinventarlo, recrearlo, renombrarlo. La última estrofa aclara todo esto: "inventar para mi tu nombre puro/ este amor convertido en obra de arte,/ volvería a romper el ancho muro" (12-14). Volver al

origen, volver a nombrar las cosas por primera vez a través del nombre puro, es decir virgen, incontaminado, nunca antes usado, para poder de tal manera adueñarse completamente del ser querido. Al transformar su amor en obra de arte (en este caso en un soneto), el yo poético podría eliminar la distancia que lo separa del amado. Sin embargo, por el uso del subjuntivo y condicional, se deja entendido el hecho de que todo esto es el resultado, el fruto de la imaginación. Este poema se diferencia notablemente de los que se estudiaron anteriormente ya que mientras aquellos presentaban a la pareja en el acto de amarse/ escribir poesía, en el presente se encuentra la separación y el deseo de la unión al tratarse de un soneto de ausencia.

En la parte inicial del presente capítulo se había introducido la subdivisión temática de Amoreto en tres partes. Consecuentemente, se discutieron los sonetos cuyo enfoque es el comienzo de la historia de amor, y el contexto del encuentro erótico de la pareja; también, se observó cómo en el segundo grupo los poemas se caracterizan por la relación directa entre poesía/escritura y erotismo. Finalmente, quedan para analizar los sonetos dedicados al amor y la creación.

En dicho grupo que se ocupa del amor, están el soneto 49 y el soneto 50. Uno de los elementos que se presentan más frecuentemente en estos poemas es la asociación del amor con el fuego. No se trata de una idea nueva. De acuerdo a la

tradición poética amorosa y mística el amor siempre fue comparado con la llama, el fuego, la luz. Dichas imágenes en la mística se han empleado para hablar de Dios. Si se piensa en el Canto espiritual y en Llama de amor viva de San Juan de la Cruz, unos de los conceptos recurrentes en su poesía son los del amor abrasador y de la luz tan fuerte que no permite mirarla directamente: "Apártalos, Amado, / que voy de vuelo" (Canto espiritual 61-62). En Krauze el fuego, la llama y la luz están presentes para describir el amor humano. Se trataría entonces de una humanización de la religión, o de una religión vivida, experimentada y expresada gracias al cuerpo y al encuentro erótico.

Para aclarar lo que se acaba de discutir los tercetos del soneto 49:

> Se llama amor esta feliz presencia
> de la vida sin límite de auroras
> que la pueblen, sin límite de velos
> que la cierren. Es la secreta ciencia
> de los cuerpos que se aman a deshoras
> y se vuelven imán de sus anhelos. (9-14)

Al analizar el primer terceto se encuentra una serie de enunciados que permiten algunas observaciones: el amor viene definido como una "feliz presencia;" a pesar de que el "yo" no provee detalles específicos sobre la naturaleza de ésta (no se sabe de quién o de qué se trate), es evidente que la poeta alude a algo intangible, pero real. La presencia de la cual habla el sujeto de la enunciación puede ser una percepción, una sensación o una emoción y se encuentra en la

vida sin "límites de auroras/ que la pueblen, sin límites de velos que la cierren./" Se observa que esta presencia existe en la vida cuando no hay barreras temporales (las auroras son eternas porque no tiene límites) ni espaciales, lo cual ofrece cierta idea de apertura. Entonces una primera definición del amor es: felicidad e lo infinito en su sentido más amplio. Se trata de conceptos abstractos que se manifiestan en el mundo material, es decir que son inmanentes. El segundo terceto concretiza de alguna manera la idea de amor y su descripción, al presentar los cuerpos que se aman, hasta convertirse en eje catalizador de lo que anhelan. El "yo" dice que el amor es una "secreta ciencia", casi una fórmula, o una fuerza que permite el encuentro erótico. Para resumir, el amor es abstracto, inmanente (es sentimiento, es lo infinito) y es concreto (la fuerza de los cuerpos amantes). Estas ideas se patentizan aun más en el poema 50. En éste, el sujeto de la enunciación define al amor como fuego:

> Se llama, llama, amor, esta dulzura
> que pacífica enciende nuestras sienes
> y que vuelve voraz mientras sostienes
> el temblor que revela mi cintura. (1-4)

El primer cuarteto define al amor en términos de llama. El amor de que se habla revela su raíz más sensual, erótica. Es una llama, un fuego, que despierta los sentidos de la pareja de amantes y determina el desarrollo y el éxito del acto de amor. "Se vuelve voraz mientras/ sostienes el temblor que

revela mi cintura." Estos versos le presentan al lector cierta dicotomía ya que en los primeros dos versos el adjetivo empleado para la llama es "pacífico". Esto representa un oximorón porque una llama que enciende no puede ser, generalmente, pacífica. La segunda mitad de la estrofa propone otra descripción, otro adjetivo para referirse a la llama:voraz. La llama es entonces pacífica y voraz; en ambos casos tiene el poder de conducir, manipular la vida y las acciones de la voz poética y del amado.

La segunda estrofa ofrece otra despcripción del amor:

> Se nombra, lumbre, amor, esta locura
> de sabernos heridos y sin bienes
> pero ricos en sendos parabienes
> que en el cuerpo y el alma hacen hondura. (5-8)

El "yo" sugiere que el amor es una luz y también una locura, ya que los amantes se encuentran "heridos y sin bienes", eso es, desdichados; sin embargo, la "lumbre" los hace sentir felices por el amor que enlaza sus cuerpos y almas.

Tradicionalmente se asocia a la luz la razón o la cordura, mientras que en este soneto la poeta juega con el lenguaje al juntar el concepto de luz con el de locura. La lumbre, la luz, son otros constituyentes del fuego y dicho elemento se reitera también en los últimos tercetos que se caracterizan por otra dicotomía, dicha/tormenta:

> Se dice, dicha, amor, a este tormento
> que se pasa enlazando tu figura
> al follaje febril de mi premura
> donde apenas te alcanzo y no te tiento.
> Se abraza, amor, la brasa eterna, pura
> y no admite razón por argumento. (9-14)

El sujeto de la enunciación afirma que el amor es un tormento dichoso, pues representa el afán de estar siempre junto al amado. Dicha fuerza es eterna y pura, inacabable. Además, no se la puede explicar de manera racional porque habla directamente a los sentidos y a las emociones,

El soneto 50 entonces provee las siguientes definiciones del amor: llama, lumbre, dicha y brasa. El soneto número 49, como recordará el lector, hablaba de amor como de algo abstracto e inmanente y también aludía a su característica más concreta, al hacer hincapié en la fuerza que junta físicamente a los amantes. Las susodichas imágenes, y las técnicas poéticas, como el acercamiento de vocablos o expresiones de significado opuesto, hacen pensar en la tradición mística en la cual se han siempre empleado para hablar del amor divino. Krauze parece socavar esta tradición al emplearlas para definir el amor humano, al poner el énfasis en el cuerpo y los sentidos y en la indisolubilidad del cuerpo y alma. No obstante, es posible que la poeta quiera subrayar la esencia de la religión como fundamentalmente erótica. En Las lágrimas de Eros Bataille señala a propósito de las religiones y el erotismo:

> La cuestión de las relaciones entre el erotismo y las religiones es grave en la medida en que las religiones vivas de nuestros días, en su mayoria, tienden a negarlas o a excluirlas. Resulta trivial afirmar que la religión condena al erotismo, ya que, esencialmente y en sus orígenes, éste estaba asociado a la vida religiosa. (89)

Eso es, originariamente la religión y el erotismo no eran valores opuestos; sin embargo, con el Cristianismo se enfatizó la idea de pecado y de lo prohibido, lo cual, siguiendo el pensamiento de Bataille, no hizo más que provocar la transgresión, aumentando el valor del erotismo.

Krauze, en los poemas del presente estudio quiere volver al origen del tiempo y del mundo para subrayar la unión imprescindible entre cuerpo y alma, al fin de mostrar cómo el amor (humano y divino) inevitablemente, y contrariamente a los dictámenes de las religiones institucionalizadas, puede expresarse cuando haya la participación de la totalidad del ser humano, es decir a través de los sentimientos que no podrían existir o manifestarse sin el cuerpo y los sentidos. Somos seres materiales y espirituales. Somos ambas cosas a la vez.

En el último grupo de sonetos ya se analizaron los que hablan del amor en su sentido más amplio del término. Los poemas 54 y el 56 más directamente relacionan el amor erótico y humano con la creación. Es decir, el cosmos es el resultado del encuentro de amor de la pareja. Estos sonetos presentan una serie de interrogantes sobre la naturaleza a los cuales el yo poético les ofrece la respuesta. En el poema 54 están los siguientes: "¿De qué está hecha la mar, sino del beso? / ¿De qué las olas, sus mansos y atroces / movimientos azules?:de los roces / que el cuerpo envía a los aires del cerezo" (1-4). El beso, el contacto del cuerpo

crean la mar, las olas y sus ritmos. Los tercetos del soneto 56 proponen otras preguntas: "¿De qué está hecha la válvula del fuego / si no de la mitad de tu figura? / De la otra mitad, desasosiego, / se fabrica la nuez de mi segura / fusión, la dulce vértebra que siego / para tí: lazo al fin que nos apura" (9-14). Se repropone la idea del fuego y en el presente contexto se habla otra vez de este elemento para referirse a la pasión, al amor que está hecho de la mitad del cuerpo del ser querido. La otra mitad del fuego sirve para completar el cuerpo de la amada, quien sega "la dulce vértebra" que permitirá la unión de la pareja. En el Génesis Dios le quita a Adán una costilla para crear Eva; en cambio, en este poema, es el personaje femenino que siega, corta parte de su vértebra para que los amantes se junten.

El soneto que concluye el poemario completa la serie de poemas de la colección pues resume las temáticas expuestas por la poeta y en los tercetos finales se glorifica al ser querido:

> En tus ojos, amor, en ese oscuro
> río que refleja la luz, que hechiza
> *con su pócima secreta, en puro*
> resplandor, en ese lampo que pisa
> la región del instante donde apuro
> la miel, supe que el mundo se eterniza. (9-14)

La luz que se expande de los ojos del amado tiene el poder de eternizar, hacer infinito el instante y el cosmos, y por ende al cuerpo mismo de la mujer. Las características que anteriormente definimos como divinas, se demuestran válidas

también para el cuerpo del ser querido, por ser en su naturaleza, divino. Amoreto representa la glorificación del cuerpo humano a través del amor y el erotismo; celebra a la poesía y al erotismo como el resultado de un mismo acto y por fin, también, por medio del erotismo y el cuerpo, canta al amor entre la pareja y Dios. Por consiguiente, a Dios se le puede o debe conocer a través del amor humano, siendo este el modo más directo y representable que el hombre tiene a su alcance. Como señala Bataille, a propósito de Dios y su esencia:

> El amor a Dios es una idea más familiar, menos desconcertante, que el amor de un elemento sagrado [. . .] Dios es un ser compuesto que tiene, en el plano de la afectividad, incluso de una manera fundamental, la continuidad del ser de la que estoy hablando. La representación de Dios no está por ello menos ligada [. . .] a un ser personal, a un creador distinto del conjunto de lo que es. De la continuidad del ser, me limito a decir que no es en mi opinión conocible, sino que [. . .] su experiencia se nos da. (37)

La pareja de amantes en Amoreto busca y consigue la experiencia de Dios a través del acto de amor. A pesar de no nombrar directamente a Dios en ningún lugar del poemario, hay notables referencias al concepto de amor, y amor es otra definición de Dios, como lo son la luz y la llama, y dichos elementos hacen parte de las circunstancias en que se encuentra la pareja. Entonces es en virtud del erotismo que los amantes logran acercarse a Dios.

En comparación con Juan y Houston, en Amoreto el "yo" poético tiene más confianza en sí mismo, algo que se puede

notar en primer lugar por la forma empleada, el soneto, y por la habilidad con que la autora la usa. El uso del soneto, por primera vez en la poeta mexicana, le provee la posibilidad de jugar con la tradición poética del Siglo de Oro para hablar de la experiencia erótica del "yo" y del "tú"; hay muchos casos de conceptismo y juegos de palabras, lo cual le permite a la poeta obtener efectos sonoros que hacen pensar en Sor Juana Inés, como en el primer cuarteto del soneto 28: "Este amor que en el hecho se consuma / y consume el helecho enamorado / en el lecho amoroso consumado / es el hecho de amor que va con suma". También, la manipulación del lenguaje erótico aquí se hace más explícita, debido a que la posición de la mujer frente a su experiencia sensual es más segura. Como se vio, hay muchos poemas en que el "yo" no tiene un papel pasivo, sino que usualmente es quien inicia el acto de amor, o la invitación a aquél. El hombre está presente, ya que el sujeto de la enunciación se dirige continuamente al "tú". Este, en varios momentos parece tener un papel activo, como en los sonetos sobre la escritura de un poema; sin embargo, se trata de un pseudo-poder, porque la voz del sujeto femenino de la enunciación, es la que el lector percibe y representa el verdadero detenedor del poder, sea en el campo de la escritura o en el de la relación erótica.

En el presente capítulo se analizaron varios poemas que demostraron la amplitud semántica y temática del erotismo en

la poesía de Krauze. El amor humano en los sonetos estudiados, como se señaló, tiene varias facetas: amor como escritura, como creación y como medio para tener la exeriencia de Dios. Sin embargo, lo que más se destaca es el elemento femenino. La mujer es el sujeto de la enunciación poética y también erótica, si se considera, y así debería ser, que el encuentro de amor es otro plano de comunicación.

La primera parte de la disertación se ocupó de la poesía. Los tres poemarios analizados se destacaron por la afirmación del poder femenino en el lugar de la escritura y en la relación hombre/mujer. En Juan y Houston en particular, el sujeto de la enunciación no sabe exactamente quién es; es decir, está buscando a su propra identidad de mujer, y lo hace a través del amado. En Juan, el "yo" preanuncia algunos temas que se desarollaron más en Houston y Amoreto respectivamente, es decir el problema de la identidad femenina y el papel de poeta. La búsqueda de la identidad del sujeto femenino se representa y se elabora más hondamente en Houston, poemario en el cual el sujeto de la enunciación aparece perdido en un sinfín emocional debido a la posibilidad de la muerte de su esposo, que tiene también el papel de "otro" en el sentido lacaniano. El sujeto teme que, a perder al amado, pueda perder todo lo que le permitiría definirse a sí misma, por representar algo en que identificarse, existir. Por esta razón, la falta del ser querido equivale a perderse a sí misma. En cuanto a la mujer

como poeta, hay una fuerte afirmación del "yo" como escritora. Concepto tímidamente sugerido en Juan, en los poemas en que el sujeto de la enuciación le pide al "tú" que la invite al "renglón de la delicia", es decir, al mundo de las letras, en Amoreto, el "yo" deja de pedir; simplemente toma su lugar, recoge la pluma, el poder, y escribe. En muchos sonetos, el "yo" establece su papel de escritora de poesía, y a veces aún dice que ella es poesía. Los elementos que se acaba de señalar se encontrarán, aunque presentados de manera diferente, en la segunda parte del presente trabajo dedicada a la producción en prosa de Krauze, en los cuentos y las novelas.

CAPÍTULO IV

INFINITA: LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD DE UNA MUJER A TRAVÉS DEL CUERPO, LOS ESPEJOS Y LA MÚSICA

La búsqueda de autoafirmación y de identidad de los personajes femeninos de Ethel Krauze es una preocupación constante en sus obras, tanto en la poesía como en la prosa. Desde el punto de vista temático y simbólico, la prosa de Krauze presenta notables semejanzas con su poesía. Como la escritora dijo en una recente entrevista, su definición de "poesía" se religa al término griego de "poiesis" que se emplea para abarcar todo lo que fuera ficción. En el caso de la escritora mexicana el concepto de poiesis se aplica tanto a la poesía como a la narrativa pues ella, en su trabajo, lo extiende también en la prosa y se emplean a menudo imágenes y símbolos que se encontrarían en la versificación.

El presente capítulo examina la novela Infinita (1992) con su protagonista, Delfina, quien se encuentra perdida emocionalmente entre la relación de amor con su esposo Agustín, famoso violinista, la esposa muerta de él (Reiza) y una amistad muy íntima con Leonor, la cual está enamorada de la protagonista. El eje de la novela es el afán de Delfina de afirmarse como mujer y de encontrar su identidad. Los personajes mencionados representan para Delfina su "otro", es decir que la protagonista no sabe quién es y necesita

autodefinirse e intenta hacerlo con Agustín, Reiza y Leonor, a través del erotismo. El último elemento que cabe mencionar es la música que es de fundamental importancia en la vida de Agustín (como se verá es el único lenguaje con el cual él puede comunicar) y representa, también, una rival para Delfina. Dicha rivalidad es evidentemente conflictiva y la protagonista quiere identificarse en la música para acercarse a Agustín. El violín es símbolo de la música y los dos son metonimias de Agustín; por ende Delfina se identifica eróticamente con la música y con el violín como si fueran Agustín. En este aspecto, hay cierto paralelismo con Houston, ya que en el poemario, el sujeto de la enunciación quisiera sólo tocar un pedacito del pijama de su esposo, como metonimia del cuerpo de su amado. En este torbellino de emociones, sentimientos y sensaciones, Delfina busca a sí misma e investiga su sensualidad a través de juegos eróticos con Agustín, en el recuerdo de la esposa de él y la amistad con Leonor. Efectivamente, a pesar de no ser lesbiana, Delfina vive una relación con Leonor que culmina y se desenreda en el momento en que Leonor empieza a amarla físicamente.

La novela presenta varias técnicas narrativas que aparecen en casi toda la obra de prosa de Krauze: la alternancia entre narrador en tercera persona con focalización en la protagonista, y un narrador omnisciente; espejismos y repeticiones que contribuyen a la idea de

desdoblamiento de Delfina y su identificación con otros personajes, como se verá a continuación.

La estructura de la novela es bastante compleja porque a pesar de ser Delfina la protagonista, hay diferentes enfoques en los varios personajes que giran alrededor de ella. Por ejemplo, hay una parte extensa de la novela dedicada al pasado de Agustín en Polonia. El lenguaje en este segmento es una mezcla del castellano y del polaco y representa una parte de la vida de Agustín que Delfina no puede entender ni conocer completamente. El lector se halla en la misma situación de Delfina y, como la protagonista, se siente excluído también de esta parte de la vida de Agustín, lo cual contribuye a comprender más el sentido de frustración y aislamiento de Delfina. Asimismo, la barrera linguística revela un motivo de enajenación entre Agustín y Delfina, ya que crea obstáculos a la comunicación entre los dos y un alejamiento que determina en la protagonista el impulso a identificarse en Reiza, la esposa muerta de Agustín.

Más compleja es la relación de amistad entre Delfina y Leonor, ya que el amor que ésta siente por la protagonista representa motivo de rechazo, porque Delfina no corresponde el amor de Leonor. Sin embargo, Delfina se siente atraída a Leonor por el cobijo y el cariño que ésta le ofrece. Esto provoca un contraste entre Delfina y Agustín porque Leonor llega a imponer su presencia en la vida de la protagonista.

En este capítulo se estudiarán el erotismo y el cuerpo como instrumentos de investigación de Delfina: ella tiene diferentes experiencias sexuales con Agustín, un "ménage à trois" con Agustín y una mujer afroamericana conocida casualmente en un bar en California y casi con Leonor. Al tratarse de una novela intricada desde el punto de vista de las relaciones entre los varios personajes y Delfina, la organización del presente trabajo tendrá como punto de enfoque la relación de Delfina con el erotismo para llegar a conocerse a sí misma.

Para la comprensión de los temas presentados se hace necesaria una breve sinopsis de la novela que comienza al presentar al lector uno de los párrafos que están al final de la novela. Es decir, introduce el desenlace de la relación entre Delfina y Leonor y de allí se exponen los acontecimientos que llegarán a dicha conclusión. El narrador presenta a Delfina, la protagonista, como mujer profesionalmente de gran éxito académico, es historiadora de arte y trabaja en la universidad. Durante un congreso conoce a Leonor, mujer mayor, divorciada dos veces con dos hijas mellizas. La amistad empieza inmediatamente y con ésta el fuerte control ejercido sobre Delfina por parte de Leonor. De hecho a Leonor le hace falta sentirse necesitada y logra manipular a Delfina quien, en cambio, necesita sentirse protegida. Se trata entonces de una amistad que se basa fuertemente en la dependencia recíproca. Dicho enlace choca

con el amor entre Delfina y Agustín. En esta relación, en la cual los dos evidentemente se aman profundamente, falta la sensación de cobijo que Leonor le puede dar a la protagonista, debido a que Agustín está de viaje a menudo para dar sus conciertos. Lo que una relación no puede ofrecer, se lo puede encontrar en la otra. Delfina necesita sentirse amada y de este modo ella es amada por dos personas.

En la relación con Agustín, Delfina necesita el erotismo para tener conciencia de sí misma. A la protagonista le hace falta saber quién es ella, porque carece de modelos. Durante el encuentro erótico ella puede llegar a reconstruir a su propia identidad a través de la fragmentación de su ser en imágenes reflejadas por espejos u otros personajes. Se ejemplificará esta idea a través de la siguiente escena cuyo eje central son los espejos:

> Descubrió los espejos con Agustín. Se descubrió en los espejos. Tenía cuerpo ... Cuando la intensidad de su desnudez la hizo cerrar los ojos y entregarse ya sin remedio a esa redonda luz, Agustín le enseñó a abrirlos. En ellos la veía Agustín montarse sobre él.
>
> - Mírate- le decía.
>
> Ella giraba la vista hacia el espejo, primero con rabia, con miedo, hasta que aprendió a mirarse hacer el amor con él. Y a gozar doblemente: una era la Delfina sobre Agustín; otra, la Delfina mirando a Delfina sobre Agustín, y lo más inconcebible: Delfina mirando a Agustín mirando a Delfina que se mira montada sobre Agustín. (75-77)

En este pasaje se destaca en seguida la cuestión de la identidad y como ésta se involucra en el erotismo. La protagonista se da cuenta de tener un cuerpo, de ser ella

misma la que se ve en los espejos; sin embargo, el juego de espejos proyecta no una, sino múltiples imágenes de Delfina. En este caleidoscopio la protagonista se pierde porque, como en los círculos concéntricos, desaparece la imagen central, principal y ésta se multiplica hasta perderse. Delfina se ve en muchas imágenes, y esto también conlleva la falta de saber cuál de estas mujeres es ella. Se puede afirmar que ella es todas a la vez.

Gracias a los espejos, la protagonista llega a tener una visión objetiva de sí misma, es decir que se mira como si ella estuviera mirando a otra mujer lo cual tiene mucho relieve en el acto de amor. Delfina puede gozar del encuentro con el amado aun más porque su imagen repetida varias veces amplifica la tensión y el orgasmo. Por esta razón, la protagonista logra también tener un papel de observador porque el placer erótico viene enfatizado por la mirada, convirtiendo la experiencia erótica con Agustín en autoerotismo. Ella se ve a sí misma mirarse mientras hace el amor con Agustín.

Desde una perspectiva simbólica, el encuentro de las miradas es un reflejo de lo que Delfina está viviendo en su tentativa de identificarse en las personas que hacen parte de su vida: Agustín, Reiza y Leonor. El deseo de mirarse haciendo el amor representa también su curiosidad hacia las relaciones con las mujeres. Durante una gira de Agustín a San Diego, Delfina y él están en un bar e invitan a una mujer

de color a subir al cuarto con ellos. Los tres hacen el amor y hay un momento en que Delfina se encuentra entre los brazos de esta mujer:

> La hipnotizaba la escena: montada sobre él. Y esa mujer, negra como lobo y de rizos pegados al cráneo, no era ella, Delfina. . . la escena la hipnotizaba. . . se arrojó sobre los pezones de la negra. . . Agustín soltó a la negra. Se echó a un lado de la cama. Encendió un cigarro.
> - Go ahead- les dijo a ambas. (77-78)

En este instante, Delfina logra satisfacer su curiosidad del amor lesbiano. No obstante, no se trata sólo de hacer el amor con otra mujer, sino que la protagonista logra autodefinirse un poco más. El hacer el amor con otra mujer representa otro tipo de espejismo y de voyeurismo, semejante al párrafo citado que describe a la protagonista reflejada en los espejos y constituye también la evolución de un juego que Delfina solía hacer de niña. La protagonista, al comentar a Agustín la experiencia de la noche pasada le dice:

> Cuando yo . . . tenía como doce o trece años, jugaba a besarme en el espejo ... Me llevaba un espejito de mano a mi cama. Y buena parte de la noche me veía a mí, hablaba conmigo como si fuera otra persona la de la imagen, que siempre era un hombre, que me adoraba. Y terminábamos besándonos hasta que el espejo se empapaba. . .
> - Pues haz de cuenta eso sentí anoche. Pero era yo la de la imagen, aunque en realidad no lo era. (80)

Aunque Delfina en el juego de niña imagina que atrás del espejo hay un hombre, en realidad la imagen reflejada es la de una mujer. Delfina entonces imagina estar besando a un hombre y a una mujer en el espejo, anticipación de lo que ha

pasado entre ella, su esposo y la mujer de color. Dicho espejismo es el elemento que caracteriza y define los fragmentos citados de la novela: el amor con Agustín y los espejos, por ende consigo misma; el triángulo con Agustín y la mujer afro; y Delfina con el espejo de mano.

El concepto de espejismo y el del triángulo amoroso se repiten en la novela, y se puede considerarlos como reflejos de la vida de Delfina que está paulatinamente permeada de triángulos: Delfina, Agustín y Reiza; Delfina, Agustín y Leonor; Delfina, Agustín y la música (el violín).

Luz Irigaray propone una definición del ser femenino que cabe muy bien en el discurso que se acaba de iniciar sobre Delfina:

> (Re-)discovering herself, for a woman, ... could only signify the possibility of sacrificing no one of her pleasures to another, of identifying herself with none of them in particular, of never being simply one. . . Woman always remains several, but she is kept from dispersion because the other is already within her and is autoerotically familiar to her. (30-31)

Lo que Irigaray sugiere en este pasaje es la esencia plural de la mujer. Intrínsecamente ésta es muchas mujeres a la vez y los placeres que dusfruta son por lo tanto también múltiples. La protagonista de Infinita entonces lleva dentro de sí a todas las mujeres y se trata de un placer autoerótico en la medida en que es la pluralidad de sus imágenes la que está gozando consigo misma. Por esta razón, el placer que Delfina experimenta al mirarse en los espejos deriva del

reconocimiento de su propia naturaleza múltiple. Asimismo, este concepto se aplica perfectamente al recuerdo de su juventud al mirarse en el espejo y también al episodio en que Delfina hace el amor con Agustín y la mujer de color. Para Delfina, hacer el amor con otra mujer no es diferente del autoerotismo, ya que ella tiene en sí otras mujeres y reitera en muchas ocasiones que para ella es como hacer el amor consigo misma.

Agustín, antes de conocer a Delfina, había vivido en Polonia con Reiza. La muerte trágica de ésta y del hijo que llevaba en el vientre deja un marco profundo en Agustín e interfiere en su relación con Delfina. Dicha huella crea una pared inaccesible entre los dos hasta el día en que Agustín decide desahogarse con Delfina. Antes de este momento, la protagonista de la novela había tenido diferentes actitudes hacia su amado, porque había una parte de él que todavía no conocía ni compartía. En cambio, cuando Agustín finalmente logra contarle todo de Reiza, para él significa llegar a enfrentar la realidad. Por fin Agustín logra hacer el amor con Delfina, es decir que antes de este momento, él sólo la amaba para hacerla gozar:

> Por primera vez él había hecho el amor gimiendo, susurrando cosas, mostrando sin pudores sus urgencias, sus abandonos. . . él se había entregado la noche entera hasta saciarle la sed. ¿Por qué no era feliz? Sintió verguenza de su cuerpo y se bañó y se vistió. (125)

Delfina se percata que algo en Agustín ha cambiado; no sólo desde el punto de vista erótico, sino desde el desahogo que ha convertido el recuerdo de Reiza en una realidad . Si antes ésta representaba algo que hacía falta olvidar, ocultar para poder seguir viviendo, su recuerdo la ha convertido en una presencia que se interpone entre Agustín y Delfina. La protagonista percibe la amenaza de dicha presencia y teme que Agustín esté con ella pensando en estar con Reiza. Por esta razón, un poco antes, Delfina necesita decirle a Agustín:

> - Yo no soy ella- dijo al vacío.
> - Yo no soy esa mujer! ¡Mírame!- se levantó gritando Delfina y encendió todas las luces-. ¡Mírame!". (117)

Como se puede observar, Delfina reacciona abruptamente. Y es sólo al sentir la amenaza de la presencia de Reiza que Delfina percibe su propia identidad, su propio "yo". Sin embargo, dicha amenaza se convierte también en un deseo de identificarse con Reiza y en la toma de conciencia de ser también Reiza. Al imaginar el paisaje polaco, la protagonista advierte algunos cambios en el paisaje mexicano y en sí misma:

> Y se dejó llevar a Polonia, envolviéndose en el aire que rodeaba a Agustín, porque sólo ahí podía hacer todo eso que quería. Y ahí era feliz. Ella debía ser Delfina y ser Reiza al mismo tiempo. Lo que antes creía que la anulaba o suplantaba, ahora lo vivía como doble enriquecimiento: soy yo y además soy ella, soy todo para Agustín. (129)

El deseo de tener a Agustín, el anhelo despertado al saber que alguien antes de ella lo había tenido todo, provoca en

Delfina la necesidad de ser dos mujeres a la vez, para guardar el amor de Agustín. En este aspecto se destaca otra vez el deseo y la necesidad de Delfina de sentirse amada. La protagonista está viviendo una temporada en que se está buscando a sí misma. Por no haber encontrado todavia su identidad, es lógico que Delfina caiga en la tentación de asumir la identidad de otra persona. Por este motivo, parece aceptar sin dificultad la decisión de ser Reiza. Y se destaca otra vez la idea del triángulo, figura clave en la vida de Delfina, cuando la protagonista finalmente afirma: "¡Yo también la amo! Amo su color Agustín, su nombre, tus ojos mirándola, su bufanda verde alrededor de tu cuello" (123).

El matrimonio de Delfina y Agustín encuentra obstáculos en el camino debido no sólo a la "presencia" de Reiza, que a veces llega a imponerse entre los dos, sino a la amistad entre Delfina y Leonor quien, también como Reiza, representa una amenaza, en este caso para Agustín. El parece ser el único que entiende que la amistad y el interés de Leonor en Delfina se deben el amor de esta mujer por su esposa. Una tarde los tres salen juntos a cenar y durante la cena, después de tomar mucho, Agustín obliga a Delfina a contar a Leonor la relación con la mujer de color. Delfina dice: "Fue una cosa [. . .] - decía chupándose los dedos salados- [. . .] una sensación que nunca [. . .] como si yo estuviera haciéndome el amor a mí misma [. . .]" (223). Después de

dicha afirmación por parte de Delfina, Agustín le propone repetir la experiencia con Leonor en este mismo momento. La reacción de la protagonista es positiva y después de demostrar su entusiasmo, a pesar de la aparente impasibilidad de Leonor, Delfina invita a la amiga a besarla:

> -¡Bésame Leonor! dijo separándose unos centímetros y quitándose del rostro un mechón de pelo ensalivado. Leonor miró a Agustín, que las veía desde su sitio, bebiendo tragos lentos; abrió apenas la boca y Delfina la atrapó [. . .] dejó los labios de Leonor, se zafó la blusa y el sostén, y se irguió triunfante.
> -Espléndida- dijo Agustín, y se levantó a besarla en la boca y fugazmente le tocó los pechos. (224)

Hasta dicho momento, el pasaje citado parece reflejar o recordar la noche en que Agustín miraba a Delfina hacer el amor con la mujer de color. Son las mismas circunstancias: el alcohol que fluye y la pasión que sube estaban presentes también en la noche en California. Sin embargo, se introducen elementos que decididamente crean una situación diferente por varias razones, a saber: el hecho de que Delfina y Leonor no son extrañas, la relación de dependencia que une Delfina a Leonor y el amor que ésta siente por la protagonista.

Mientras que Agustín canta una canción de amor italiana, "Catarì", Delfina le pregunta a Leonor:

> -Leonito, ¿no te fascina?
> Leonor asintió mirándole los pechos, calculó que le cabrían sobradamente en la palma de la mano, e imaginó la suavidad y crispó las manos en el aire.
> -¿Me quieres? Dime que sí- susurraba Delfina echa un ovillo en los brazos inertes de Leonor, y le

> ofrecía obstinadamente la boca. Leonor sintió que una corriente líquida le aflojaba los músculos. -Sí [. . .] sí Finita, Finita. . . Infinita- murmuró comenzando a mecerse muy lentamente, cerrando los ojos- [. . .] Infinita [. . .] Agustín dejó de cantar[. . .]. Sintió un soterrado estremecimiento. No era lo que había imaginado. Advirtió que perdía de pronto, inexplicadamente, el control de la situación. (224-225)

En este momento Delfina es como una niña que está jugando, sin percatarse de que Leonor está tomando en serio esta situación. El lenguaje en este fragmento de la novela revela que el erotismo tiene diferentes matices para la protagonista y para Leonor. Para Delfina representa un momento de intimidad debido a su necesidad de cobijo; por este motivo lo primero que Delfina pregunta a Leonor es "¿Me quieres?". La búsqueda del contacto corporal se parece al contacto entre madre e hija. En cambio, el erotismo en esta escena para Leonor es la expresión del hecho de que ella necesita el cuerpo de Delfina porque está enamorada de ella y la necesita. La protagonista está buscando a una madre, mientras que Leonor busca a un amante. Es sólo al final de la novela que la protagonista se da cuenta de que las dos no buscaban lo mismo, es decir la amistad. Sin embargo, en este momento Delfina no percibe la agonía de Leonor; por eso, insiste en llevar a cabo el juego.

Inversamente, Agustín advierte la pérdida del control de la situación porque las dos mujeres ya no le hacen caso y también porque ve que el amor que une a Leonor con Delfina

quita el elemento de juego que había caracterizado la primera relación lesbiana de Delfina.

Agustín se queda desarmado al oír a Leonor decirle a Delfina que ella misma es "infinita". Agustín recuerda:

> [q]ue Leonor había dicho algo, algo, ¿qué?, había jugado con el nombre de Delfina y era exacto, perfecto. ¿Cómo no lo había advertido antes? ¿Cómo había vivido con esta mujer por tanto tiempo sin saber que sí, Delfina era Infinita? (227)

"Infinita" es el nombre perfecto para la personalidad de Delfina. Ya se vio que Delfina es muchas mujeres a la vez, un hecho que se ha destacado por el espejismo y su identificación con las otras mujeres. El hecho de nombrar, de darle un nombre a un objeto, es un acto de creación; en el momento de nombrar un objeto éste empieza a existir para nosotros. Merleau-Ponty afirma que "el objeto más familiar nos parece indeterminado mientras no hemos encontrado su nombre [. . .] La denominación de los objetos no viene luego del reconocimiento, es el mismísimo reconocimiento" (Fenomenología 194). Agustín lamenta su incapacidad de reconocer en Delfina su esencia de infinitud y lo que le molesta más es el hecho de que ha sido Leonor la que descubre esta definición de Delfina puesto que él conoce el poder de esta mujer sobre su esposa.

Además hay que reiterar el hecho de que Delfina se está buscando a sí misma y de esta manera, Leonor ayuda a Delfina en este proceso. Entonces en este momento Leonor se transforma de un obstáculo (entre Delfina y Agustín) a la

ayudante para la protagonista, porque ésta, a través de su amistad con Leonor, logra descubrirse y definirse como mujer.

Leonor representa también un espejo para Delfina: es mujer y es madre. Dicho patrón se repite en la novela a través de los ecos de las imágenes que caracterizan Infinita. Hasta ahora los espejismos que se discutieron fueron ejemplificados por la relación de Delfina, Agustín y la mujer de color; Delfina, Agustín y los espejos, Delfina niña con el espejo a mano y Delfina y Leonor. Delfina pudo ver a sí misma en su imagen reflejada en las personas mencionadas arriba.

La amistad que une a la protagonista con Leonor es muy importante al determinar la evolución de la historia de amor entre Delfina y su esposo. Delfina se aprovecha de Leonor para conseguir todo el amor que no tuvo cuando era niña. Leonor está dispuesta a esto, aunque para ella sea más difícil por los sentimientos no exactamente maternales que la acercan a Delfina.

En efecto, para Leonor la amistad se convierte en una arma para arrancarle a Delfina a Agustín. Cuando por fin es una batalla abierta entre Leonor y el esposo de Delfina, el narrador ofrece un paralelismo entre las descripciones de Agustín y Leonor en relación a Delfina:

> Uno era un hombre con una pasión, la música, tratando de descubrir a la mujer que tenía delante. La otra, una mujer con una pasión: Delfina. Punto. [. . .] De modo que Delfina iba de uno a otro sin interrupciones, satisfaciendo ese sueño universal

> de ser amada sin darse enteramente cuenta del terreno que estaba pisando. Ella prefería flotar, dejarse querer por todos [. . .]. (277)

Si por un lado dicha competencia entre los dos le permite a Delfina obtener lo que más necesita, es decir el amor, por otro lado constituye también un elemento de confusión ya que la protagonista, al seguir flotando, corre el riesgo de perder el contacto con la realidad.

Al inicio del capítulo se habló de la importancia de la múusica en la vida de Agustín. Dicho aspecto es significativo ya que, aunque Agustín a veces abandona a Delfina por los conciertos o para ensayar antes de cualquier presentación, él quisiera que ella participara en su pasión invitándola a viajar con él. Delfina sólo más adelante en la novela, como se verá, se percata del verdadero significado de la música para Agustín; en este momento ella la considera sólo como una pasión que le roba a su esposo. Por ende, la música representa a otro antagonista y otro espejo para Delfina.

Cuando Agustín se prepara para las giras, él suele quedarse en su estudio y prácticamente desaparece de la vida de Delfina. Asimismo, cuando está viajando por los conciertos, Delfiba raramente lo acompaña. Desde este punto de vista, la música, más bien el violín, constituye un obstáculo a la relación entre los dos; sin embargo, la música es también lo que Delfina quisiera ser, el violín es como una parte del cuerpo de Agustín y a la vez, por su forma,

recuerda al cuerpo de una mujer. Por esta razón, se encuentra otro tipo de espejismo en que Delfina logra encontrar una imagen de mujer en la que puede identificarse y tal vez sugiera otra repetición transformada del encuentro lesbiano.

La relación de Agustín y de Delfina con la música y el violín es muy erótica. El violín mismo, como metonimia del cuerpo de Agustín, es capaz de producirle a Delfina sensaciones muy fuertes: "Lo sacaba de su funda, y las frías cuerdas, deslizándose en sus dedos la llenaban de calofríos tan eléctricos que la tumbaban de nuevo en la cama" (97). La descripción del acto de tocar el violin es muy sensual; el lenguaje empleado para dicho pasaje humaniza el objeto frío, dotándole de características usualmente asociadas con el cuerpo humano. Delfina percibe sensaciones eróticas del violín, porque éste es casi una continuación de Agustín y es parte de su cuerpo. En este aspecto se nota una semejanza con la protagonista del poemario Houston, quien, en la imposibilidad de hacer el amor con su esposo, se contenta de tocar algo que le pertenece. Esto es cierto para Delfina también; sin embargo, como en el caso del violín, hay momentos en que a pesar de haber amado a Agustín, todavía necesita tocarlo o tocar algo suyo. El hecho de que la protagonista escoge el violín es muy significativo, porque éste representa la música de Agustín, la música que en varios casos separa a la pareja. Entonces, de alguna manera Delfina

quiere acercárse, poseerla, identificarse con ella, del mismo modo en que Delfina había decidido ser también Reiza, a pesar de ser ésta un obstáculo a la relación de amor. El violín, como ya se dijo anteriormente, tiene una forma que hace pensar en el cuerpo de la mujer, así que Delfina siempre tiene que enfrentarse con un otro que en este momento es representado por el instrumento musical morfológicamente femenino. Durante uno de los conciertos de Agustín en Rusia, Delfina está asistiendo a un recital de su esposo. La descripción de la música y sus efectos en la protagonista son también muy sensuales, eróticos y poéticos:

> Las notas volaban hasta el asiento de Delfina, se le clavaban una a una. Dulces espinas en el ingles, cuchillitos roedores en la punta de los cabellos, ay la blanda daga danzándole en el vientre, vengan vengan espadas, vengan humeantes a hendirse en estas palmas, gemía Delfina y las lágrimas la acometían. San Sebastián en su regazo y *Serenade* penetrándole las orejas hasta anegarla. (155)

En este pasaje se destaca el poder del lenguaje de evocar imágenes relacionadas con el erotismo. Sin embargo, vale resaltar cómo gradualmente las imagenes evolucionan. En primer lugar, las notas musicales tienen efecto en el cuerpo de la mujer porque es como si éstas tocaran a Delfina. Inicialmente las notas vienen comparadas con "dulces espinas," es decir punzantes, pero agradables; éstas entran en el ingles que representa la zona púbica de la mujer. Se puede afirmar entonces que las notas provocan cierta excitación en la protagonista; sin embargo, de "dulces

espinas" luego se convierten en pequeños cuchillos que le acarician los cabellos. En seguida el tono de la narración cambia y está el gemido "ay", que se refiere a las notas que en este momento se convierten en daga y alude al momento del climax sexual. Delfina invita las espadas a henderse en las palmas de su mano. El erotismo se ha transformado en martirio, y la imagen final es justamente la unión de aquél con el elemento sensual: San Sebastián en su regazo (las dulces espinas en el ingles) y *Serenade* que está penetrándole las orejas. La experiencia de la música es algo decididamente placentero y al mismo tiempo es un "martirio". Esta doble percepción de un mismo acontecimiento se debe al amor/odio que Delfina le tiene a la música de Agustín.

En otra ocasión, durante una de las separaciones de la pareja, Delfina decide asistir al concierto de Agustín en "Las Bellas Artes" en México D. F. La protagonista está conciente del poder de la música en su cuerpo. Delfina va al concierto para ver a Agustín, no para oírlo, porque sabe que la música y las notas la distraerían:

> *Sólo quería mirarlo. Y que él no lo supiera. Para* ella sola ese placer: mirarlo hasta beberlo, hacerle el amor con los ojos, sin ningún pudor. Pero cuando salió a escena Agustín [. . .]. Delfina desvió la vista sin saber por qué. Y así, sin saber cómo, ya estaba atrapada en las primeras notas. Y el concierto entero para violín y orquestra en Re mayor de Brahms se le echó encima [. . .]. Su música la invadía, se le metía por los poros. Y él era esa música. Lentamente recostó la cabeza en el barandal del palco y en sus sienes palpitaba el violín. (404)

En este momento Delfina reconoce que Agustín no puede renunciar a la música porque él es la música. Por esta razón Delfina goza o sufre al escucharla: es como si ella pudiera percibir las manos y el cuerpo de Agustín en su cuerpo. Escuchar la música de Agustín es una experiencia erótica porque cuando Agustín toca el violín es como si él estuviera haciendo el amor con aquel instrumento musical. El papel de Delfina se convierte otra vez en el de observador; sin embargo, si la protagonista llega a identificarse en el violín, el lector puede deducir que Delfina está imaginando que Agustín, a través de la música, está haciendo el amor con ella.

La importancia de la música para Agustín y Delfina consiste también en el hecho de que aquélla es el único lenguaje que Agustín conoce para comunicarse con la protagonista de la novela. El momento en que Delfina descubre esto representa una revelación y su actitud hacia la música cambia rotundamente. Una noche, Delfina se pregunta cómo, con qué lenguaje y en qué espacio pueden ella y Agustín encontrarse de veras:

> El filo ardiente de una nota se le clavó en el sueño [. . .] una líquida voz que penetra en los sentidos y los sumerge en onda transparentes [. . .]. Cuando abrió los ojos [. . .]. Agustín estaba tocando allá abajo. Y su música era luz. Delfina [. . .] corrió hacia la escalera [. . .]. Lo vio en la penumbra de la sala [. . .] ¿Por qué estoy viendo los campos polacos inundados de sol? Agustín, cuanto amor en ese giro Agustín, cuanto amor [. . .]. Entonces supo que ése era el lenguaje que buscaba. Y no podía ser otro porque

> Agustín era un hombre de música, de luz, y su lenguaje salía de las manos como un discurso sin palabras [. . .] como luminosa vibración. (294-95)

En este instante Delfina reconoce que la música es el único lenguaje que Agustín conoce para expresarse totalmente con ella porque se trata de un idioma que llega directamente a los sentidos y al alma sin ser filtrado por el elemento racional. No sólo Delfina entiende dicho lenguaje, sino que desde este momento en adelante está segura del amor de Agustín; sin embargo, la interferencia de Leonor presiona a Delfina y la aleja, sin que ésta se dé cuenta de su esposo.

La relación entre Delfina y Leonor llega a su conclusión en el momento en que Leonor sobrepasa los límites, o mejor dicho, rompe las reglas que se habían establecido entre las dos amigas. Es durante una noche en que Leonor intenta amar a Delfina que ésta, como si se despertara de un largo sueño, logra por fin emanciparse de la relación sofocante de dependencia con Leonor, y volver definitivamente hacia su lugar con Agustín. Con su esposo Delfina puede sentirse libre, porque entiende que él no quiere manipularla, haciéndola dependiente de sí o transformarla en otra persona como había hecho Leonor al tratar de convertirla en su pareja. Delfina se da cuenta de esto cuando Leonor, después de decirle que la necesita, la besa. Por un instante Delfina deja que lo haga sin saber por qué y luego, cuando Leonor le dice que la ama, Delfina se despierta:

> Qué estoy haciendo, pero qué estoy haciendo [. . .]. Pero la boca de Leonor no tiene límites. Leonor está sobre ella y le busca los pechos. Una rauda mano la tienta bajo el vestido. Delfina siente la tenue presión sobre su pecho, y un ácido filo la recorre. y no sabe qué es: ¿lealtad? ¿repugnancia? ¿miedo? [. . .]. Entonces esto era. Por fin me tiene como quería [. . .]. (442-443)

Delfina cuestiona lo que está pasando con Leonor; sin embargo, parece no tener suficiente fuerza para rebelarse. La protagonista evidentemente ha llegado al punto en el cual tiene que decidir qué quiere ser: amante de Leonor o esposa de Agustín. Toda la novela ha vertido alrededor de estos dos ejes. En fin, Delfina comprende que ella había sido siempre lo que Leonor quería hacer. Dicho descubrimiento, es decir, el haber vivido completamente bajo el control de otra persona, la hace sentir de repente libre de decidir, de escoger. Delfina se da cuenta de haber confundido la seducción de Leonor, en todo este tiempo, con otro tipo de cariño (450); sin embargo, es gracias a esta experiencia que ella aprende esto. Delfina puede hablarle claramente a Leonor expresando todo lo que siente:

> Ninguna de las dos buscaba la amistad. Yo quería [. . .] creo que ya voy sabiendo que quería: cobijo, cobijo inmenso. Y tu, una amante. Yo no tengo remedio: no lo voy a encontrar, y ya creo que no me hace falta. Se pagan muy caras las madres postizas y siempre resultan frustrantes. Sólo me queda crecer para no necesitarlas. (452)

Delfina evidentemente ha crecido. Las experiencias le han enseñado a aceptarse a sí misma y a aceptar Agustín por lo que es, con sus tachas y sus fantasmas, eso es, como ser

humano. Delfina se ha convertido en una mujer independiente que puede andar sin necesitar el apoyo de nadie. La protagonista tal vez no ha tenido que escoger un modelo único de mujer porque Delfina es realmente infinita. Ella es una y muchas mujeres a la vez y como tal puede simbolizar a todas las mujeres de la poesía y la prosa de Krauze, como también a todas las mujeres del mundo.

En este capítulo se señalaron en particular una serie de aspectos importantes como la búsqueda de identidad y de autoafirmación de la protagonista; se comentó la presencia constante de triángulos de amor en las relaciones que la protagonista tiene con las personas que la rodean. Además de la idea del triángulo que pone en discusión su lugar en las varias relaciones, hay la necesidad de que la protagonista encuentre un modelo, o una imagen en la que puede reconocerse. El concepto del espejismo, entonces, no es extraño al concepto del triángulo, porque el espejo refleja siempre una imagen que deja de ser la del sujeto que se está mirando. Por eso, Delfina tiene que mirarse a sí misma, buscarse y encontrarse a sí misma en el espejo, en Reiza, en el violín.

Respecto al espejismo y al triángulo, se ha presentado también el de la mirada. Delfina, a través de los espejos, ve su imagen multiplicada; ve a Agustín y a la mujer africana mientras que hacen el amor; observa, con los ojos de la imaginación, a Agustín y Reiza. Lejos de causarle tristeza o

celos, al mirar a los otros amándose, la protagonista proyecta su esencia y su ser en lo que ve, así que ella de espectador se convierte en actor.

El valor de la novela Infinita reside en su universalidad porque la realidad descrita, a pesar del ambiente mexicano, puede encontrarse en cualquier lugar del mundo, a condición de que haya mujeres reales representadas en sus aspectos diferentes. Lo que se destaca en la novela de Krauze a través de Delfina, no es sólo la posibilidad del ser humano de llegar a definirse completamente, sino el viaje emprendido para buscar su propia identidad, para conocerse y conocer al mundo. Merleau-Ponty, a propósito de la percepción del cuerpo como medio de conocimiento de sí mismo, afirma algo que ayuda a captar muy cabalmente al personaje principal de Infinita:

> [no] dispongo de ningún otro medio de conocer al cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. Así, pues, soy mi cuerpo, por lo menos en toda la medida en que tengo un capital de experiencia y, reciprocamente, mi cuerpo es como un sujeto natural como un bosquejo provisional de mi ser total. (215)

De acuerdo con Merleau-Ponty y la fenomenología, la experiencia del mundo se verifica a través de los sentidos y, por ende, del cuerpo. Por esta razón se concluye que el cuerpo humano llega a conocerse y conocer el mundo, sólo al vivirlo. Delfina experimenta su cuerpo y su realidad, su ser, por medio de su relación con el propio cuerpo. Lo llega

a conocer bien en sus relaciones eróticas con Agustín y Leonor. Es sólo así que la protagonista de la novela llega a re-conocerse, a saber quién es, a aprender más sobre su personalidad.

La búsqueda de identidad, la necesidad de reconocerse y la investigación a través del cuerpo representan temas y técnicas que caracterizan también la novela que se estudiará en el próximo capítulo, es decir en Mujeres en Nueva York donde, a diferencia de Infinita, se presenta a varios protagonistas femeninos que comparten el espacio narrativo.

CAPÍTULO V

MUJERES EN NUEVA YORK: RETRATO DE LA RELACIÓN DE SEIS MUJERES CON EL EROTISMO, SU CUERPO Y SU IDENTIDAD DE MUJER

La novela Mujeres en Nueva York (1993) deja entrar al lector en el alma y el espacio interior de cuatro amigas que, aprovechando un congreso en los Estados Unidos, emprenden un viaje que les permite aprender lo que significa ser mujer; se hace luz sobre los problemas que existen en la esfera de lo privado, de lo personal y las implicaciones debidas a la presencia o la ausencia de un hombre en su vida. La novela está dividida en dos partes. En cada parte hay secciones que se pueden definir como capítulos y están separadps con el nombre de cada voz narrativa. En la primera parte, la narración está en primera persona. Cada personaje femenino le ofrece al lector su propia versión del viaje, de los acontecimientos y de las compañeras de viaje filtrándolos a través de sus propias idiosincrasias y su estado emocional. En la segunda parte, la narración sigue la misma subdivisión pero hay un narrador omnisciente. Sin embargo, el viaje no es lo más importante en la novela; lo que se destaca, en cambio, es lo que los personajes descubren sobre sí mismos durante la semana en Nueva York.

En este capítulo se va a discutir la relación de los personajes femeninos con su propio cuerpo y la búsqueda de su

propia identidad. Las mujeres en esta novela sufren porque se sienten limitadas por los papeles estrechos que la sociedad les impone. Como resultado, no se aceptan a sí mismas y tienen la sensación de no caber en ningun rol establecido.

Los personajes principales son las cuatro amigas que van a Nueva York: Amaranta, Mara, Trini, Julia. En Nueva York conocen a Henrietta y con ella se crean contrastes culturales ya que hay una crítica a la sociedad estadounidense por parte de las mujeres mexicanas y hay una crítica a la cultura mexicana por parte de Henrietta. El elemento cultural que pertenece al grupo de las mujeres vierte alrededor de un aspecto principal de la mujer: su sexualidad, su relación con el cuerpo y la idea de que si una mujer puede o no sentirse completa sin un hombre. Es decir, mientras que la sociedad le impone a la mujer el papel de esposa y madre como elementos que la definen, las protagonistas cuestionan estos papeles e intentan, más o menos positivamente, deshacerse de estas construcciones ideológicas. El último personaje que queda para citar es Violeta, que tiene un papel secundario en cuanto a la narración de la novela, ya que ella es la quinta amiga, la única que está casada "felizmente" y que se podría definir como "mujer decente," la que no salió de viaje con el cuarteto y aparece en el epílogo. Lo que importa de Violeta es el contraste que hace con las otras mujeres. Cabe señalar que cada personaje femenino de la novela tiene

contrastes y relaciones difíciles con los otros porque cada una es un espejo para las otras; sin embargo, a ellas no les gusta lo que ven reflejado en el espejo; por esta razón lo rechazan y buscan a un hombre en que reflejarse, con la esperanza de que en él puedan ver una imagen mejor de sí mismas. Por ende, al no tener un hombre, no saben definirse.

En Mujeres en Nueva York se discutirán los varios personajes en virtud de su búsquedad de autoafirmación, a través de su relación con su proprio cuerpo y su sensualidad, y por su necesidad de tener un hombre. Entre el grupo de amigas, las que parecen estar más satisfechas son Amaranta y Trini. El elemento que las atañe es el de tener un hombre que las quiere. Mara y Julia, en cambio, tuvieron en el pasado su pareja pero ya cada una se divorció. Julia tiene un "pseudo amante" en Nueva York, ya que ella lo puede ver muy raramente; sin embargo se trata de una historia puramente erótica, aunque Julia quisiera pensar en un posible desenlace romántico.

La primera voz narrativa es la de Amaranta, una psicóloga que vive un amor prohibido, pues su amante, Max, está casado. El también es psicólogo. Lo que interesa de Amaranta es el hecho de que su percepción del viaje y de los problemas de las otras compañeras de viaje se dan desde la perspectiva psicoanalítica, ya que a pesar de no querer analizar a nadie y nada durante el viaje, no puede dejar de ser psicóloga ni siquiera cuando quisiera descansar.

Ella parece ser la que está más satisfecha con su vida y su situación amorosa; es la más joven del grupo y las otras mujeres la critican por su independencia, cuando en realidad la envidian.

La última noche pasada con Max antes de salir para Nueva York, éste le dice a Amaranta que lleve consigo un cuaderno para registrar todo lo que va a ocurrir. Max está convencido de que las amigas terminarán odiándose:

> -Se van a pelear a muerte- dijo entre carcajadas-, se van a desgreñar entre todas- insistió.
> -Por qué dices eso- me ofendí.
> -Tu vas a ver.
> -No somos unas niñas.
> -Por eso.
> -Somos mujeres modernas, conscientes, libres. Ya no queremos parecernos a nuestras madres y abuelas.
> -Por eso.
> -Por eso qué, hombre!
> -Eso: que son mujeres. (10)

La proyección que Max hace sobre el viaje al comienzo de la novela plantea la discusión sobre lo que significa ser una mujer moderna y emancipada y la liberación de la opresión de los esquemas impuestos por la ideología de la sociedad mexicana. Es cierto que las amigas "se van a desgreñar entre todas;" sin embargo, las luchas y las peleas que diariamente ocurren entre el grupo son parte del proceso de autodescubrimiento y revelan el esfuerzo por salir de la tradición de las madres y abuelas, como dice Amaranta. El papel de Amaranta es el de observar y analizar; en seguida

las imágenes que ella le ofrece al lector son muy aclaradoras sobre la personalidad de cada mujer, dándole razón a Max.

El diario la ayuda a grabar todos los pensamientos y a su regreso a México encuentra a Max con quien por fin puede desahogarse. Amaranta es una mujer que da la impresión de estar muy segura de sí misma, segura de lo que quiere; sin embargo, ella también soñaba como sus amigas con tener un amor, una boda e hijos. Durante una conversación con Julia, ésta le habla sobre su historia con Douglas y su esperanza (más bien ilusión) de una historia romántica y duradera con este hombre con quien se acostó dos veces. Julia le dice a Amaranta:

> - No me digas que tú no te engañas con Max.
> - Al principio sí. Yo era muy joven y quería el idilio con nido matrimonial y la misma pasta de dientes. Después vi que no, y además yo no quería eso. Ya lo viví. No me excluyo del complejo de Cenicienta.
> - Entonces... ¿sí querías casarte, y tener hijos y toda la cosa?
> - Y toda la cosa.
> -¿Y ahora?
> - Ahora estoy viviendo *ahora*. Y es magnífico. (59-60)

Este pasaje de la novela le hace entender al lector que más bien las circunstancias de la vida determinaron su decisión de vivir un amor clandestino; sin embargo, se ve claramente que ella también hubiera querido casarse y tener hijos. Su actitud hacia la vida es de todos modos positiva y realista puesto que ella prefiere vivir el presente sin pensar en lo

que puede verificarse mañana. Amaranta también necesita a un hombre para definirse a sí misma como mujer. Se ve uno de los fragmentos de la conversación entre Amaranta y Max, al regreso de los Estados Unidos. Amaranta está leyéndole a Max sus apuntes del viaje:

> 'No voy a soportar hasta el jueves para verlo [. . .] . Extraño tanto su cuerpo, su voz, su calor, su diálogo. Extrañar es una palabra del alma, pero yo la siento físicamente, en la entraña viva. Ya solo espero que dé la hora de tomar el avión, y que no se caiga, y que lleguemos bien a México [. . .] ¿Por qué tengo esta espina en el corazón?'. Ya. (89)

Amaranta logra proveer una descripción muy acertada de sus propios sentimientos para Max. Al hablar de ellos, ella emplea la palabra "extrañar." Desde su perspectiva, Amaranta afirma que es una "palabra del alma." Es decir que es una palabra que expresa algo que uno siente dentro de sí, relacionada con una condición psíquica y emocional; sin embargo, aquí Amaranta trasciende el significado o la esencia tradicional de dicho verbo para extenderlo semánticamente al cuerpo, al campo de lo físico. Ella extraña a Max no sólo espíritualmente, sino que físicamente es como si le faltara el medio que le permitiera delimitar su espacio físico, como si no pudiera definir y localizar a su propio cuerpo por la falta de Max. Este comenta, a este propósito un poco adelante a Amaranta el porqué hicieron el amor:

> -Te quedaste sin ser, o sea, sin cuerpo. Por eso necesitaste hacer el amor conmigo antes de contarme

> nada. Para sentir que tienes cuerpo otra vez, que existes. Que extraño y que fascinante: cuatro mujeres le quitan el ser a una mujer. Debería suceder lo contrario: que las mujeres se doten de existencia unas a otras. Pero no. Se la quitan. (91)

En este pasaje se destaca algo que se había introducido al comienzo del presente capítulo. Los personajes femeninos no quieren ver a sí mismos reflejados en las otras mujeres, sino que prefieren que sea un hombre que refleja la imagen de ellas mismas. Max proporciona un espejo para que Amaranta se vea a sí misma después de que las amigas en Nueva York le quitan su ser. Asimismo, Max en estas palabras ofrece una explicación del motivo que determinó la ansiedad de Amaranta de hacer el amor. Durante todo el viaje ella tuvo que escuchar a los problemas de las amigas; hizo el papel de intermediaria en cualquier momento que hubiera alguna pelea entre ellas. De este modo no hubo manera para que ella se expresara libremente como mujer. Cuando Max se refiere al hecho de que "cuatro mujeres le quitan el ser a una" quiere implicar que Amaranta fue absorbida por las vidas, las palabras de las otra mujeres, lo cual la hizo olvidar a sí misma. A su regreso a México ella necesita hacer el amor con Max como primera cosa justamente para recuperarse a sí misma como mujer y como ser humano. El erotismo en este contexto es el elemento que le permite recuperar a su cuerpo y a su esencia y por ende para empezar a existir de nuevo.

Otro personaje femenino que es de alguna manera parecido a Amaranta, por lo menos por tener un hombre en su vida, es Trini. Ella es la mayor de todas y la que tiene menos problemas, a parte por el conflicto interior entre ser una abuela tradicional, eso es, en el caso de la novela una mujer resignada y sin vida erótica, y ser una mujer que vive su amor como quiera. Rosario Castellanos en Mujer que sabe latín proporciona una serie de características de lo que debe ser una mujer de acuerdo a la tradición y a la ideología dominantes de la sociedad mexicana: "Sus virtudes son la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación, el espíritu de sacrificio [. . .]" (22). Dichas reglas presuponen el rechazo de toda idea de gozo e impiden a la mujer disfrutar plenamente de la vida. Las imposiciones de la sociedad son todavía muy fuertes e influyen mucho en las experiencias de las mujeres. A su regreso a México, Trini está con Tomás y le dice:

> - No voy a hacer el amor contigo.
> - ¿Ya nunca?
> - Crees que estoy loca? Me faltó decir: 'Hoy en la noche...'
> Trini se retuerce bajo la cobija. . . ¿Por qué me da verguenza?, piensa y piensa y piensa. '¿Por que siento que no tengo derecho?', y vuelve a retorcerse. 'Debería estar tejiendo alguna chambra para mis nietos, ¡pero mis nietos ya van en la primaria!' (98)

Su titubear acerca de si tuviera o no derecho a vivir su sexualidad a pesar de su papel de abuela es determinado por los mandatos de la sociedad tradicional que influyen sobre sus pensamientos y comportamientos. Por eso encuentra también un pretexto para "violar", trasgredir dichas imposiciones cuando, al hablar de los nietos, se da cuenta de que ya no hay que tejer nada para ellos. Este punto le ofrece una excusa para no seguir las reglas tradicionales y, tal vez, para vivir más plenamente su sexualidad.

Sin embargo, parte de la hesitación de Trini a propósito de la relación con Tomás se debe a su amistad con Mara quien se suponía iba a ser la pareja de Tomás. Es decir, Amaranta y Max querían presentarle a Tomás a Mara; pero, Tomás se interesó en Trini. Por esta razón, Mara tiene motivo de rencor con Trini y ésta tiene mucho sentido de culpabilidad. Se puede añadir entonces que tal vez los conflictos de Trini en realidad nacen de su sentido de culpabilidad hacia Mara. Trini intenta convencerse de que no está bien que una mujer de su edad disfrute de la vida, así que recurre a la tradición para apaciguar su propia conciencia.

Pero, durante unas vacaciones con Tomás, llega el momento en que Trini deja sus contradicciones y conflictos interiores y se abandona al amor. Tomás le dice:

> - Ya es hora, ojos verdes.
> - ¿De qué?
> - Ven - y se levanta y la toma del brazo.
> - ¿A dónde?

> Tomás no contesta, da órdenes a Severa y al jardinero. La conduce a la casa.
> -Pero yo no sé qué estoy haciendo aquí, Tomás!- sonríe Trini, parpadeando mucho-. Ni siquiera se si me gustas, tenemos muy poco tiempo de tratarnos y . . . ¡me encanta que me lleves de la mano!- dice cerrando tras sí la puerta de la recámara. Y piensa a toda velocidad: 'Me voy a poner la bata de seda que me compré en el barrio chino de Nueva York.' (101)

Durante todo el viaje en Nueva York Trini había pensado en esto, por el hecho de que había encontrado el tiempo de comprarse una bata de seda, lo cual revela el hecho de que, a pesar de decir que no sabe lo que está haciendo allí con Tomás, en realidad lo sabe perfectamente.

Mara es un personaje bastante complejo porque es muy insegura de sí misma, no se quiere en absoluto, les tiene envidia a las amigas y disfraza dicha envidia al criticar sus acciones. Mara tiene una relación muy frustrada con su cuerpo y su sensualidad. Critica a Amaranta por su relación con Max: "Amaranta se cree muy libre, pero yo no sé como se puede ser libre teniendo come amante a un hombre casado" (48). Esta observación de Mara nace principalmente de los celos que ella le tiene; además, su propia visión de la sexualidad está todavía limitada por las inseguridades que tiene. Se ve gorda, como se dijo, no se acepta por lo que es; por esta razón está amargada y busca cualquier excusa para justificar la ausencia de los hombres en su vida y para convencerse de que no está bien disfrutar del amor.

Puesto que no tiene confianza en su propio cuerpo, da la impresión de que no le importa el sexo. Al hablar de los recuerdos de su juventud dice: "y es que me acuerdo cuando le vi *la cosa* a Luis y me dije. ¡Qué es esto! Bueno me ataco de risa, pero yo con nadie he sentido como dicen" (47). Hay algunas claves que subrayan su relación incómoda con la sexualidad. En primer lugar, el lenguaje que emplea para hablar del cuerpo, en este caso el del hombre, indica que ella no está acostumbrada a hablar del sexo, y de hecho, lo considera como un tabú: a ella le faltan las palabras para describir el cuerpo del hombre. Merleau-Ponty afirma que las cosas empiezan a existir para el sujeto al nombrarlas (194). Mara no puede encontrar la palabra para describir el sexo de Luis, y lo sustituye con el sintagma más genérico de "la cosa", lo cual acentúa la evidente falta de relaciones eróticas en la vida de Mara y la ausencia de interés en ella. El filósofo francés señala que "Si la historia sexual de un hombre da la clave de su vida, es porque en la sexualidad del hombre se proyecta su manera de ser respecto del mundo, eso es, respecto del tiempo y de los demás hombres" (Fenomenología 175). Cuando Mara dice "con nadie he sentido como dicen," se puede concluir que ella nunca ha gozado de los encuentros eróticos y que decidió alejarse del mundo y de las otras personas, ya que no tiene una historia sexual que la haga salir de su ensimismamiento. Otra referencia a la

sexualidad de Mara que subraya su incapacidad de vivirla libremente se encuentra en la siguiente cita:

> A mí el sexo no me perturba [. . .] . Max tiene hombros poderosos, y un rostro muy dulce, como entre triste y aniñado. A veces sueño con él. Me despierto con mucha rabia. Se parece a Marcel el unico hombre por el que me he sentido atraída en toda mi vida, y con el que nunca tuve nada que ver [. . .] . Nos vimos en la fiesta, platicamos hasta la madrugada. Al día siguiente me invitó a Tepoztlan, y yo llevé a Felix, que era niño todavía. No me lo perdono [. . .] . Me asqueó tanto, que yo no podía imaginar que un hombre me [. . .] . (51)

Este párrafo presenta varias contradicciones. Mara afirma que el sexo no la perturba, pero en seguida ella habla de Max mientras describe su cuerpo. El lenguaje que Mara emplea denota una atracción fisica por él. Además, confiesa soñar con él de vez en cuando. Pero justifica sus pensamientos, casi se corrige, al decir que Max se parece a Marcel, o sea el único hombre por quien se sintió atraída en toda la vida. La contradicción está en que en seguida Mara parece arrepentirse de lo que acaba de pensar al decir que no se lo puede perdonar a sí misma y que él la asqueó mucho. Al dejar la oración inacabada el lector no sabe exactamente qué pensar. ¿El asco vino de Marcel? No pudo haber una relación entre los dos, ya que Mara afirma que nunca tuvo algo que ver con él. ¿A qué se refiere entonces? Una respuesta aceptable puede ser que el sentirse atraída por Marcel (y Max también) le diera asco por lo que hubiera podido pasar. Ella es

incapaz de vivir su propia sexualidad por la imposibilidad de vivir plenamente su vida. Mara no puede gozar de los encuentros eróticos porque todavía no puede manifestar sus emociones (por ejemplo no sabe llorar) y esto se debe a la incapacidad de aceptarse a sí misma, sobre todo a su cuerpo. Merleau-Ponti afirma que el cuerpo humano es lo que abre o cierra el hombre al mundo:

> En el mismo instante en que vivo el mundo, en que estoy entregado a mis proyectos, a mis ocupaciones, a mis amigos, a mis recuerdos, puedo cerrar los ojos, recostarme, escuchar mi sangre palpitando en mis oídos, fundirme en un placer o un dolor, encerrarme en esta vida anónima que subtiende mi vida personal. Pero precisamente porque puede cerrarse al mundo, mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación. (Fenomenología 181)

Mara evidentemente ha tomado la decisión de cerrarse al mundo, de no experimentarlo a través de su cuerpo porque no lo acepta a la misma vez que ella no se ha dado cuenta de que su cuerpo es también el medio que le permite abrirse y entrar en el mundo. Se ensimisma y prefiere enfocarse y fundirse en la vida anónima al rehuir las experiencias de la vida. Una primera referencia al cuerpo de Mara y a su relación con éste se encuentra en el siguiente pasaje:

> Mara entra desnuda al cuarto diciendo que está asquerosamente gorda.
> - Pero estás bellísima- dice Trini, abriendo los brazos.
> - Soy una cerda. (16)

Dicho pasaje destaca la falta de respeto y de amor hacia sí misma. Las palabras de las amigas no la ayudan a sentirse mejor. Durante una madrugada en Nueva York Mara tiene una crisis y los pensamientos se tuercen alrededor de su cuerpo como si se tratara de algo que le impidiera moverse:

> Voy entrando en un pozo.
> Como plaga de astillas en el cuerpo, eso es el despertar. Suben y bajan y se hunden en algo jaletinoso que es mi cuerpo, como si no tuviera piel. Están dentro, surgen de adentro, no sé de dónde. (51- 52)

Si al comienzo de la novela Mara se ve gordísima y se considera una cerda, ahora ya llega a un punto en que no puede tolerar más a su cuerpo. Se compara el cuerpo con una gelatina, es decir con algo resbaladizo; por tener la sensación de no tener piel su cuerpo está sin formas definidas. Esta imagen sugiere dos consideraciones: en primer lugar, el hecho de no tener una forma definida de su propio cuerpo es síntoma del hecho de que Mara no logra todavía definirse como mujer; la otra consideración, más literal, está ligada a la falta de piel. Ella se siente deshojada, es decir que la ausencia de la piel la hace más sensible a los estímulos que llegan desde el exterior. Mara en este período está viviendo en crisis de identidad, no se acepta físicamente y es muy susceptible a cualquier agente físico o emocional. Sólo después de regresar a México y de unas largas sesiones con la terapéuta, logra por fin vencer

este bloque interior y empieza a manifestar sus emociones a través de las lágrimas.

Julia es el otro personaje femenino que tiene una relación particular con su propio cuerpo que descubre durante los encuentros eróticos con Douglas. Julia, como Trini, tiene un conflicto interior, un conflicto entre lo que quiere hacer y lo que debe hacer. La madre de Julia siempre le ha dicho que hay sólo dos tipos de mujeres: la mujer decente y la "puta." Para Julia dichas opciones no son suficientes. Propone entonces un tercer tipo de mujer, tal vez más realista, el de la "puta" decente. Dicha opción, que puede hacerle sonreír al lector, revela los defectos y la insuficiencia de los modelos que la sociedad les ofrece e impone a las mujeres, y se los cuestiona. Por esta razón Julia piensa en términos del amor romántico con Douglas, aunque la relación que los dos tienen es sólo sexual y por la distancia, se ven muy raramente. En Nueva York Julia piensa:

> Repites todo el día que te gusto mucho, pero, ¿sabes qué? eso me suena a sustituto del amor. Porque me dices que te gusto en vez de decirme que *me amas. Es que no me amas. No tendrías por qué,* en realidad. Amor de lejos [. . .]. Sólo yo soy capaz de inventar, a mis tiernos cuarenta años, una historia de amor con tan pobre material. (55)

Julia está sólo pensando en lo que Douglas debería hacer; sin embargo, no hay en ningún lugar de la novela referencia al hecho de que ella esté enamorada de él, porque ella tampoco lo ama. Sin embargo, como ya se comentó anteriormente, ella

necesita pensar que puede haber amor romántico entre los dos, por razones probablemente debidas a su propia conciencia y para sentirse mejor consigo misma, como indican las palabras "sólo yo soy capaz de inventar..." De hecho, cuando ella recuerda haber llegado al apartamento de Douglas por primera vez, ella piensa:

> No sé si te amaba, pero si hubiera dado la vida por amarte [. . .] . Cualquier cosa que me sacara de ese marasmo donde he estado viviendo mis últimos mejores años: de la casa a la oficina a la casa [. . .] . Tengo cuarenta años, ¿no entiendes? No he tenido hijos. Necesito vivir una historia de amor. (57)

Julia necesita vivir una historia de amor, pues no puede seguir viviendo la monotonía de su vida; por esta razón ella está buscando una salida y en este momento la quiere encontrar en Douglas. Desde su perspectiva, ella sufre porque necesita ser esposa y madre para definirse como mujer. De acuerdo a los dictámenes de la sociedad estos serían los papeles para una mujer decente. Sin embargo, Julia es también una mujer que, a pesar de no estar casada, disfruta del amor erótico lo cual obviamente contradice el concepto de la mujer decente. Los encuentros eróticos con Douglas desde el punto de vista físico son muy satisfactorios; pero, desde el punto de vista emocional, carecen de la intimidad que Julia está buscando: "Estamos juntos, nos desnudamos y hacemos el amor. Eres impecable. ¿Quién podría reclamarte? Pero, por favor, no me hagas gozar tantas veces a mí sola,

como si me aislaras de tí" (57). El erotismo en este caso no es unificador, ni siquiera es comunicación entre dos seres. Más bien, parece ser un acto que aísla a la pareja ya que el hombre sólo se preocupa por la técnica, sin poner nada de sí, para demonstrar su habilidad y su dominio de su propio cuerpo y del de la mujer. Luce Irigaray, al hablar del placer de la mujer, dice:

> [. . .] is woman's pleasure even at issue? That a woman has one, two, ten or twenty orgasms, to the point of complete exhaustion... does not mean that she takes pleasure in her pleasure. Those orgasms are necessary as a demonstration of masculine power...They are *proof that the techniques for pleasure men have elaborated are valid, that man is the uncontested master of the means of production of pleasure.* Women are there as witnesses. (This Sex 199)

Lo que Irigaray afirma es que el hombre no siempre participa emocionalmente en el acto de amor como es el caso de Douglas quien evidentemente piensa que todo lo que Julia quiere es simplemente hacer el amor, como un desahogo físico, cuando, en cambio, en el encuentro erótico el cuerpo no debería estar separado del alma, de las emociones y de los sentimientos. Julia lamenta la ausencia de estos, por parte de Douglas; sin embargo, ella se queda con él porque, al fin de cuentas, a ella también le importa sólo el aspecto sexual de la relación. Cuando piensa en las dos clases de mujeres, Julia imagina que puede haber una tercera, la "puta" decente:

> [. . .] quiero ser la decente, pero me aburro, me gusta ser la puta pero me da miedo y culpa [. . .]

> ¡Ay, Dios mio, así me siento ahora! Voy a hacer el amor con Douglas, a sabiendas de que sólo es una aventura, pero me invento la fantasia de que puede ser mi pareja eterna y con eso me tranquilizo [. . .] (64-65)

Pero puede haber otras razones detrás de su deseo de amor romántico. Anäis Nin, en la sección titulada "Eroticism in Women" contenida en In Favour of the Sensitive Man and Other Essays (1977), discute lo que las mujeres esperan y pretenden de una relación erótica:

> From my personal observation, I would say that woman has not made the separation betwen love and sensuality which man has made. The two are usually combined in woman. She needs either to love the man she gives himself to or to be loved by him. After lovemaking, she seems to need the assurance that it is love and that the act of sexual possession is part of an exchange which is dictated by love. (3)

Nin subraya la diferencia de matices en el erotismo femenino. La necesidad de querer al hombre que se está amando, o de saber que él está enamorado de la mujer que ama, no se relaciona sólo a las construcciones ideológicas que tradicionalmente se habían impuesto para respetar cierto rigor moral. Según Nin, contribuye a amplificar el placer erótico "[f] or lovemaking is enhanced, heightened, intensified by its emotional content. You might compare the difference to a solo player and the vast reaches of an orchestra" (4). Entonces, la ilusión del amor de Douglas para Julia funciona también como afrodisíaco, exaltando la intensidad del clímax. En este compromiso Julia encuentra

la solución a su conflicto, es decir crea para sí la ilusión de un amor infinito, para apaciguar su conciencia y para disfrutar más del encuentro erótico. Es a partir de este momento que Julia logra tener una relación con su propio cuerpo y con Douglas que la satisface, a pesar de saber que se trata de algo pasajero. Véase el siguiente pasaje en el cual hay un encuentro de amor entre Douglas y Julia. Cuando él le dice que se desvista sin prender la luz, Julia empieza a quitarse el vestido temblando. En este momento de la novela el lenguaje es muy poético:

> [. . .] mi cuerpo parece adquirir vida propia, vibra y se humedece con la voz de Douglas. Yo quiero hacer mi maleta, pero mi cuerpo no me obedece, es más poderoso, gana la partida, busca esa voz en la oscura recámara, como un pez perdido en la playa que buscara a ciegas el mar, el agua donde poder respirar. (65)

Este fragmento de la novela constituye uno de los ejemplos de cómo Krauze manipula el lenguaje al fin de expresar imágenes muy sugestivas. El lector puede observar cómo en cada momento de la novela en que las protagonistas están describiendo su propia realidad interior, hay un cambio de tono. El lenguaje es informal y coloquial cuando la narradora presenta diálogos o situaciones relacionadas con el mundo exterior; no obstante, al converger la atención hacia el mundo de la interioridad del personaje, el lenguaje se vuelve lírico. En el pasaje citado arriba, Julia expresa lo que está experimentando al hacer el amor con Douglas, y sus

palabras son muy poéticas como se advierte en la oración que seinicia con "[. . .] busca esta voz [. . .]" hasta "el agua donde poder respirar." El cuerpo de Julia toma vida propia y se compara con un pez que necesita el agua, es decir el hombre, para respirar. Se puede parafrasear esta imagen y considerar que Julia como mujer en este momento necesita a un hombre para definirse, aunque ella no quiere reconocer esta realidad (de ahí se entiende por qué su cuerpo y su alma se han desprendido).

El cuerpo de Julia empieza a independizarse de la voluntad de ella y la separación entre la narradora y su cuerpo asume un papel relevante un poco más adelante; sin embargo, lo que se debe señalar aquí es que, a diferencia de lo que se pensaría tradicionalmente, el cuerpo no es algo que encubre el alma de la persona, no es algo que esté en lo exterior, sino que ocupa su lugar dentro del alma de la persona. Un poco más adelante en la misma página Julia siente que:

> En unos de estos días ya estaré de vuelta en México, no te tendré, no me tocarás. Entonces mi cuerpo recuperará su sitio dentro de mí. Se volverá parte otra vez de mí. Y ya no te amaré. Me sentiré bien, entera otra vez, completa. Y es lo que me duele, perder esto, esta herida, este no saber dónde estoy mientras mi cuerpo enamorado viaja feliz sobre tu cuerpo. (65-66)

Se trata de un proceso de anagnosis, o sea de autorreconocimiento, a través del cual Julia llega a entenderse a sí misma, a saber lo que quiere. Ella, como se

observa en el párrafo citado, sabe que es un paréntesis pasajero en su vida. Sabe que al regresar a México ya no tendrá este vacío (su cuerpo durante el amor con Douglas no le pertenece a Julia porque ha salido de sí) y va a sentirse completa porque, una vez lejos de Douglas, su cuerpo se unirá otra vez con la esencia de Julia. Los pensamientos de Julia parecen ser contrastantes entre sí, pues ella sabe que se sentirá bien, entera, completa sin Douglas; sin embargo, extrañará la división de su ser en dos, el cuerpo amando a Douglas en la incertidumbre.

Repecto a la relación entre los personajes femeninos y su cuerpo, ya se vio el desprecio de Mara hacia su cuerpo y la separación de su propio cuerpo de Julia; Henrietta, el personaje estadounidense, también vive su propio cuerpo y sus relaciones con los hombres de una manera particular. Henrietta es una mujer afroamericana, como tal vive su negritud en un continuo desafío al mundo blanco. Al salir con el grupo de amigas mexicanas, ella absorbe la negatividad de las emociones que ellas le transmiten. Henrietta advierte la necesidad de separarse de ellas para quedarse a solas. En el metro piensa:

> [. . .] comienzo a mecerme imperceptiblemente, es lo que necesito para salir de mi cuerpo, y sí, lo estoy logrando, salgo de mis músculos, de mis latidos, de mis huesos, de mi piel, y me echo a volar en lentos círculos sobre las cabezas de la gente, floto por los túneles y la escalera hasta la calle, giro entre las torres de los edificios,

> llego a mi departamento y trespaso la puerta, soy un trozo de luz vibrando en mi sala azul.
>
> Cuando mi cuerpo llega, llevo ya largo rato tendida boca arriba con los ojos cerrados. (73)

Este pasaje se destaca en primer lugar por el lenguaje. A pesar de no presentarse visualmente como un poema (no hay división en versos) es otro ejemplo de prosa poética por dos motivos: el ritmo y las imágenes. Las oraciones son breves y, por estar separadas por comas, pueden corresponder a versos. Dicho tipo de puntuación produce interrupciones que dan origen a cierto ritmo semejante al de la poesía. El último enunciado que se ha citado de la novela, "soy un trozo de luz vibrando en mi sala azul." tiene las características de un verso poético por la presencia de las asonancias en "a" y en "o", además de la consonancia entre "luz" y "azul". Asimismo, el empleo de simbolismo y de imágenes, destaca aun más la presencia de un lenguaje poético. La transformación de Henrietta en pura energía y la p érdida de su connotación material y física se patentizan en las palabras relacionadas con lo etéreo, el vuelo y el aire. En uno de los primeros poemarios publicados por Krauze, Canciones de amor antiguo (1988), hay una serie de poemas que aluden al vuelo, a la posibilidad de dejar la realidad material para alcanzar el plano de lo incorpóreo, como por ejemplo en la siguiente estrofa del poema número 45: "Cerré los ojos sin ruido, / dejé mi cuerpo en su hogar, / y me eché a volar muy lento / como humo matinal" (5-8). Las concordancias entre las

imágenes del poema y las que están en el fragmento citado de la novela son muy evidentes y ponen de manifiesto que, para Krauze, no hay una distinción marcada entre la poesía y la prosa.

Henrietta empieza a volar, pero, a diferencia de Julia, quien se separa del cuerpo durante el encuentro erótico con Douglas, Henrietta lo hace conscientemente y busca hacerlo para trascender la realidad material. El vuelo de Henrietta no es consecuencia de un acto erótico, aunque representa uno de los temas más antiguos en el mito, la religión y el arte. Diane Ackerman afirma que el vuelo "it's often linked to sensuality. There is something erotic about flight, the dreamy abandonment of all sort of gravity, including physical and moral law [...]" (227-228). Según el pensamiento de Ackerman, el vuelo presenta el mismo tipo de abandono que se requiere durante el acto de amor. En el caso de Henrietta, el lector sabe que ella no está haciendo el amor con nadie, simplemente está viajando en el metro; sin embargo, el resultado es lo mismo: Henrietta logra temporalmente dejar el espacio físico para recuperar a su ser. Intenta hacerlo a causa de la energía o las vibraciones negativas que Henrietta recibió de las amigas mexicanas. Henrietta necesita llegar a casa para reunirse con su cuerpo. De cierto modo su reacción es semejante a la de Amaranta en su regreso a México. Esta necesita en seguida hacer el amor con Max como un acto de liberación de las influencias de las amigas. Henrietta

también cree que debe dejar a su cuerpo para regenerarse. Sin embargo, no le resulta fácil: "Son las mujeres. Me han pasado sus vibraciones. ¿Por qué me estoy acordando de Bill en este momento?... Es la tristeza de Mara y el desdén de Amaranta. Me han provocado algo que yo ya había desterrado: compasión por mí misma" (73). Las situaciones de Mara y Amaranta han empujado a Henrietta a enfrentarse con su propia condición. Ella se da cuenta de que su vida no es mucho mejor que la de las dos mujeres. Henrietta también vive sola, no está casada, no tiene una relación importante, no tiene hijos, y no está completamente cómoda consigo misma por ser mujer de color en un pais de rubios. La imagen que ve en el espejo ofrecida por Amaranta y Mara no le gusta. Gracias a las vibraciones negativas recibidas de Amaranta y Mara, Henrietta empieza a compadecerse y a recordar un amor antiguo, el de Bill. En este momento Henrietta tiene visiones de su pasado. Después de terminar la historia de amor con Bill Henrietta piensa:

> Fui libre. Tal vez demasiado. Tanto, que el amor se evaporó entre las sábanas de mis sex partners. Era precisamente lo que yo quería. Pero me dejé empujar por él, para no quedarme atrás, para no ser menos. No se puede amar en espíritu a un hombre y amar en cuerpo a otros. El cuerpo tiene sus leyes, su ritmo, que es imperial, y destrona al espíritu, lo deforma, lo diluye. (74)

Por la influencia de las mujeres mexicanas, Henrietta reconoce que su libertad y su autonomía en realidad no replazaron su deseo de amor. A pesar de haber tenido

numerosos amantes, le hace falta una relación en que el cuerpo y el alma queden unidos. La promiscuidad sexual es descrita por Henrietta como un emperador que destrona el espíritu; es decir, le hace olvidar que necesita también ocuparse de su ser espiritual. Por esta razón, aunque le han transmitido a Henrietta energías negativas, Amaranta y Mara han logrado ayudar a Henrieta a descubrir lo que estaba dormido en el fondo de su alma y que no quería ver.

El último personaje de que hay que hablar es Violeta. Ella no fue a Nueva York y por esta razón les tiene rencor a las amigas. Ella es la única que está casada; es la mujer perfecta (según los cánones de la sociedad):

> Sólo porque soy la única casada, y bien casada, no me invitaron a Nueva York. Sólo porque tengo una hija guapérrima que ya no me quita el tiempo. Sólo porque combino a Madame Curie con la cocina y el quehacer como las santasmadres. Sólo porque no tengo pie de donde cojear [...]. (125)

Violeta intenta buscar razones para justificar el hecho de no haber sido invitada a viajar con las amigas; para hacerlo trata de convencerse de ser muy feliz al compadecerlas. Por lo menos, da esta impresión al lector porque lo repite tantas veces: "Sólo porque yo sí soy feliz, no puedo ir a Nueva York," y "soy tan feliz" (125); "¿Verdad que somos muy felices, Gustavo?" (126). Las repeticiones de la palabra "feliz" no convencen al lector escéptico sobre el verdadero estado de ánimo de Violeta. La descripción que ella ofrece de las mujeres puede resumir la condición de cada una, al

mostrar sólo el lado negativo y exterior, además de evidenciar otra vez la suerte que tuvo ella a casarse bien:

> [. . .] en realidad no tengo por que llorar, si soy tan feliz [. . .] las pobres sí que sufren, imagínate: divorciadas, solteronas, o sin hijos, o con hombres divorciados, histéricas e insatisfechas cual dramón gregoriano [. . .] de todas no haces una mujer como se debe, digo, con la cabeza en su sitio [. . .] es natural que se hayan juntado para olvidarse aunque sea por unos días de quienes son, yo hubiera sido un pelo en la sopa, porque hoy ser normal es ser un pelo en la sopa [. . .]. (126)

Es cierto que Amaranta, Mara, Trini, Julia y Henrietta no están casadas y no viven una vida "normal"; sin embargo, ellas por lo menos son sinceras consigo mismas, en reconocer quiénes y cómo son, en vez de olvidarlo como sugeriría Violeta. En efecto, se puede insinuar que Violeta,la mujer casada, la mujer normal, es la que se está engañando porque vive una vida de hipocresía, al crearse una fachada de decencia y de felicidad (porque se supone que el estado óptimo para una mujer es el matrimonio) cuando en realidad lo que parece hacer es convencerse de que si, su vida es perfecta.

Durante la cena en la que se reúnen en casa de Violeta, las amigas logran contar la verdad sobre el viaje y brindan al decir: "Por todo lo que felizmente nos odiamos" (131). Entre las varias pláticas sobre Nueva York, la vida y las mujeres, Julia sintetiza muy bien el discurso que Krauze emprendió al describir la vida de estas mujeres "anormales"

cuando pregunta: "¿Ustedes siguen creyendo que un hombre es todo en la vida?" (131). Después de haber entrado en la vida de Amaranta, Mara, Trini, Julia, Henrieta y Violeta el lector puede preguntarse lo mismo. Obviamente se podría contestar que depende de los puntos de vista. Amaranta, a pesar de ser una mujer emancipada y liberada, necesita a Max para encontrarse y definirse a sí misma. Mara es una mujer llena de conflictos y problemas que son la causa y el efecto de la falta de un hombre en su vida; en su caso, ella aún no se considera digna de merecer nada, sólo por ser gorda. Julia quiere ser libre y, a la vez, quiere tener un hombre simplemente para ser una mujer decente. Trini, la que está bien consigo misma. redescubre los placeres de la vida y del amor a pesar de ser abuela; finalmente Violeta, la mujer decente, después de todo, no resulta ser más feliz que las otras.

Sobre la narrativa de Ethel Krauze, Brianda Domecq discute la importancia de describir personajes femeninos desvalidos, tristes, frustrados como las amantes, las mujeres casadas y engañadas, las mujeres maduras, en fin el universo femenino. Domecq afirma que:

> La de Krauze es una visión de la mujer, desde la mujer y en voz propia, cuyo compromiso más profundo con la literatura y consigo misma parece ser el de decir las cosas como las ve y no como quisiera verlas [. . .] el sentido está en eso: en mostrar el mundo como es, al desnudo, con esa mirada inclemente que está 'buscando matices en la emoción.' [. . .] ver sin juzgar es una forma de

> denuncia solapada porque la visión desnuda obliga a mirar sin defensas como somos y preguntar por qué seguimos siendo 'cordiales enemigos [que] han trenzado el laberinto en que anda tropezando la condición humana'. (Mujer que publica 239)

De acuerdo a la crítica mexicana, el mensaje en la obra en prosa de Krauze es que los seres humanos necesitan relacionarse entre sí para definirse, crecer, reflejarse, como se señaló en Mujeres en Nueva York y en Infinita; sin embargo, hay una crítica evidente a la ideología y a las instituciones que son el fundamento de la sociedad, como se vio en el retrato de todas las mujeres que buscan la autoafirmación al interior de una sociedad que las reprime. Anais Nin, al hablar de la tarea emprendida por las mujeres al fin de emanciparse desde el punto de vista humano y erótico destaca el hecho de que:

> We are all engaged in the task of peeling off the false selves, the programmed selves, the selves created by our families, our culture, our religions. It is an enormous task because the history of women has been [. . .] incompletely told [. . .] facts have been obscured. (4)

Krauze, en la novela Mujeres en Nueva York, concretiza lo que sugirió Nin al dar vida a unos personajes femeninos que intentan deshacerse de sus seres "programados" por la sociedad para llegar a conocerse y recrearse históricamente como mujeres nuevas e independientes.

CONCLUSIÓN

Las obras de Ethel Krauze que se han analizado en el presente estudio representan sólo una parte de su producción literaria. Como se anunció en la introducción, el erotismo se patentiza más abiertamente en las obras aquí discutidas; sin embargo, Krauze lo presenta también en otras novelas y colecciones de cuentos. Es decir que el erotismo es uno de los aspectos más sobresalientes de su escritura. Como Rosario Castellanos en el poema "Kinsey Report" (Poesía no eres tú 317) da voz a diferentes mujeres para que éstas den testimonio sobre su vida, así las protagonistas de las novelas o las enunciadoras poéticas de Krauze pueden presentar al lector aspectos y facetas del universo femenino que usualmente habían quedado inexpresados por la escritura masculina. De hecho, Krauze, desde las entrañas de sus personajes, ofrece una visión interior e íntima de lo que significa ser mujer.

Antes de poner a Krauze en el contexto de la literatura femenina erótica, hay que establecer la tradición desde la cual ella escribe en México, para entender mejor su estilo y su preocupación temática. En el panorama de las letras mexicanas, Cynthia Steele en Politics, Gender, and the Mexican Novel (1992) coloca a Krauze directamente dentro de la tendencia denominada "La Onda," iniciada por José Agustín y Gustavo Sáinz en los años 60:

> In his novels Agustín has eloquently portrayed the shallowness, hypocrisy, and existential emptiness of middle-class society in its preoccupation with conformity and consumerism [. . .]. These themes, together with the the hip conversational style of La Onda [. . .] have been adopted by numerous young authors, both novelists and short stories writers, including Armando Ramírez, Ethel Krause... Krause's first book, Intermedio para mujeres [. . .] (1982) is especially interesting for its appropriation of Onda language to critique bourgeois female culture, the mother-daughter relation, the "liberated" young women's alienated experience of sexual relationships." (19)

En base a lo que afirma Steele, se nota que las mujeres que Krauze describe en las novelas que se estudiaron pertenecen a la clase media y hay cierta crítica indirecta del consumismo y de la superficialidad de ciertos valores sociales. En Mujeres en Nueva York, por ejemplo, Amaranta y Mara van al Museo del arte moderno de Nueva York y lo primero que hacen es dirigirse a la tienda del museo, sin demostrar el mismo tipo de interés en el arte. También, en Infinita, Krauze describe a Leonor y a sus hijas mellizas como mujeres que viven lujosamente y gastan mucho dinero en lo superfluo; sin embargo, las necesidades triviales esconden los problemas más íntimos que estos personajes no quieren confrontar.

Valdría la pena estudiar este aspecto de la escritura de Krauze porque ofrecería mucho material para el análisis de los efectos de la burguesía y del consumismo. En este sentido hay cierta concordancia con las obras de otras autoras contemporáneas de Krauze, como Guadalupe Loaeza y su novela Compro, luego existo (1992), donde propone al lector

el retrato de mujeres cuya preocupación principal parece ser la de comprar exclusivamente productos de marca y, cuando posible, extranjeros.

En cuanto al tema de discusión del presente trabajo, eso es, el erotismo y la búsqueda de la identidad, Krauze está también dentro de la tradición de la escritura erótica femenina. En la introducción, se había discutido muy de paso el panorama literario femenino de Latinoamérica y México. Cabe ahora definir un poco más en detalle dicha tradición para comprender más el contexto en qué situar a Krauze.

Margarite Fernández Olmos en El placer de la palabra dice que generalmente al hablar de la literatura latinoamericana contemporánea se usan frecuentemente términos como "sensual" y "apasionada," a pesar de que no se usan siempre con referencia a la literatura erótica (xi). En la misma página Fernández Olmos señala también que:

> Desafortunadamente, los escasos estudios críticos que tratan la expresión de la sexualidad y el erotismo en la literatura latinoamericana concentran su análisis en la obra literaria masculina [. . .] La expresión literaria de la sexualidad y el erotismo desde la perspectiva femenina, y el reto que el lenguaje erótico presenta a lo que se considera la forma de expresión "apropiada" para la mujer en sociedades donde el machismo es aún la norma, no han recibido la atención que ameritan.

El hecho de que no hay una crítica orgánica de la literatura erótica femenina no quiere decir que ésta no existe. En la literatura contemporánea hay varios ejemplos de escritura femenina que se dedica a describir y revelar el

valor de la sexualidad, del erotismo y del cuerpo de la mujer. Se puede citar a varias autoras: Luisa Valenzuela (Argentina), Isabel Allende (Chile), Cristina Peri Rossi (Uruguay); en México, Laura Esquivel, Angeles Mastretta, Sara Sefchovich, Silvia Molina, Brianda Domecq, Cristina Pacheco. La lista no termina aquí y las escritoras que se nombraron representan sólo un ejemplo de la amplitud de la escritura femenina erótica. La atención al erotismo y al cuerpo es obviamente uno de los aspectos más característicos de la literatura femenina; sin embargo, su presencia es tan relevante en la medida en que constituye el medio principal que las mujeres tienen para que su voz se oiga, para que puedan afirmar y encontrar su propia identidad, y como instrumento de lucha política en contra de una sociedad que todavía tiende a reprimir la expresión erótica de la mujer. Fernández Olmos dice que:

> El discurso erótico de la escritora latinoamericana abre nuevos horizontes literarios y culturales en su uso de lo sexual como vehículo para una crítica audaz del sexo y de la política. Es parte de un proceso revolucionario cuyo objeto es el de desenmascarar las categorías culturales del sexo y el género en la búsqueda de una verdadera liberación y conscientización que conduzca a la restauración total de la dignidad de la mujer latinoamericana. (xxiv)

Krauze, en la prosa y en la poesía, sigue las directivas señaladas por Fernández Olmos y también las transciende. Los personajes de sus novelas y de las colecciones de poemas efectivamente parecen presentar su propia sexualidad y su

cuerpo como un reto a la tradición masculina. La descripción de las experiencias eróticas de la protagonista de Infinita, por ejemplo, son muy francas e infringen en los tabúes acerca del amor heterosexual y homosexual, al describir el encuentro de Delfina con Leonor. Lo que distingue a Krauze del comentario de Olmos es el hecho de que no hay en ella una crítica política abierta; más bien, la escritora mexicana alude de manera velada e indirecta a ciertos comportamientos y experiencias que van en contra de la visión tradicional de la vida sexual de la mujer. Por ejemplo, vale recordar la curiosidad de Delfina hacia las relaciones lesbianas, y su disponibilidad a participar en el juego erótico con Agustín y la mujer afroamericana. Dichas descripciones se presentan con mucho candor como una de las caras de la sexualidad femenina. Krauze emplea el erotismo como elemento que concurre a crear el cuadro de la representación del universo femenino. Es decir que la vida sexual de la mujer es parte natural de su cosmos. El hecho de que la mayoría de los personajes femeninos está tratando de autodefinirse como mujeres a través del erotismo no implica que esto sea simplemente un instrumento para dicha finalidad. Sin embargo, no cabe duda de que el erotismo es uno de los componentes más importantes de la vida interior y exterior, no sólo de la mujer por supuesto, sino de la totalidad del ser humano.

En 1996 Krauze publicó Intermedio para amar que recoge cuentos que pertenecen a varios libros publicados anteriormente: El lunes te amaré (1987) e Intermedio para amar (1982). En dichos cuentos el erotismo se presenta en sus varias manifestaciones en la vida de mujeres de edades y estados sociales diferentes. En este sentido, hay cierta continuidad con la novela Mujeres en Nueva York, por contraponer a mujeres diferentes y dejar que cada una hable por su propia voz. Los cuentos de Krauze no fueron incluídos entre los textos escogidos para el presente análisis porque se parecen a otras obras exploradas aquí, por los temas, personajes y situaciones; además, sólo algunos de los cuentos se prestarían a un estudio del erotismo y de la búsqueda de la identidad femenina, que constituye el enfoque de este trabajo. Lo mismo vale para otra novela, que se titula Donde las cosa vuelan (1985), de que se hablará más adelante. A pesar de presentar algunos elementos eróticos, referencias a cómo la mujer percibe su propio cuerpo y a la búsqueda de identidad de la protagonista, dicha novela no permitiría un trabajo que se enfoque exclusivamente en los elementos mencionados que ya se estudiaron en los poemas y novelas. Sin embargo, no es de excluir que los cuentos y la novela puedan constituir el objeto de un futuro estudio.

En Mujer que publica...mujer pública (1994), Brianda Domecq señala cómo en la obra en prosa de Krauze hay una unidad que:

> permite a la autora desarrollar la multiplicidad de miradas [. . .] y determina una visión de la mujer dolorosamente humana, absurda y trágica, cruel y tierna; una visión completa de su fragmentación inevitable en la búsqueda de una plenitud esquiva (212).

Dicha definición de la producción en prosa de Krauze se puede extender también a la poesía donde se patentiza de acuerdo con las diferentes etapas de la vida de la mujer: niña, adolescente, esposa, amante. Es a partir de esta división que se describió la manera en que el erotismo juega un papel importante desde la niñez a la madurez en la vida de la mujer; también, el presente estudio se ha enfocado en el hecho de que, al hablar del erotismo, la autora logra desmitificar lugares comunes sobre la sexualidad y la experiencia erótica femenina, al ofrecer al lector una visión alternativa y más verdadera del universo femenino. Los personajes femeninos de la obra literaria de Krauze representan diferentes mujeres; a pesar de esto, cada una de ellas busca su propia identidad frente a y en contra de la sociedad y sus mandamientos. Por ejemplo, en la colección de cuentos que se acaba de mencionar, en el cuento "Niñas de cuento," los dos personajes femeninos que tendrán más o menos cinco o seis años empiezan a jugar a ser "putas" y "hombres que van a las putas". El juego es evidentemente inocente, pero lo que merece atención es el hecho de que aunque son tan jóvenes los tabúes sobre las "putas", el amor y la sexualidad, en vez de funcionar como detractores, estimulan

aun más la curiosidad de las niñas que en forma lúdica empiezan a explorar su sexualidad. En dicho cuento Krauze cuestiona el puritanismo de una sociedad que, al condenar y reprimir la sexualidad y el erotismo, de hecho lo promueve. Pero es en otro cuento, que se titula "La mula en la noria" que Krauze presenta una visión realista, triste y amarga de la experiencia sexual de la protagonista, una mujer adolescente, quien tiene que enfrentar el sueño de la posibilidad de un encuentro erótico por fin satisfactorio desde el punto de vista emocional con la realidad de una relación rápida y sin emoción. Lo que se señala en este cuento es el uso del lenguaje que acompaña la alternancia entre lo real y lo imaginado. La voz narrativa del cuento, una mujer joven que está teniendo una relacion sexual con un hombre, imagina y sueña con un encuentro unificador en el cual su ser y el del hombre se hunden en una comunión erótica, para que sus almas se encuentren. Se puede notarlo en este fragmento: "[. . .] ven amor mío, quiero sentir tu piel quemándose y que me vierta ligera y húmeda y me hagas sentir así tan densa y todo lo que dicen los poetas cuando se convierten en amantes" (41). Es evidente que la mujer busca algo más que un simple encuentro sexual. En cambio, el hombre destruye inmediatamente este sueño que la narradora tiene, al limitar el encuentro a un acto puramente físico, dejando afuera cualquier emoción.

Otro elemento importante es el ritmo de la prosa que sigue paralelamente la narración, reflejando el mismo movimiento del acto de amor. El párrafo se inicia con oraciones bastante largas y pausadas. A lo largo de la descripción, los períodos se hacen más breves, hasta sincopados y fragmentados, convirtiéndose en palabras separadas por comas. Lo irónico está en que en este momento la realidad irrumpe en el imaginario de la mujer, enfrentándola al hombre que ha destrozado definitivamente la posibilidad de la realización de su deseo. El cuento termina con el desencanto de la protagonista que había esperado tanto antes de hacer el amor con este hombre, porque quería que fuera algo especial, cuando en realidad era hasta aburrido: "[. . .] no, no, no, espera desgraciado no te vayas todavía, no me dejes así y ya vienes feliz sobre tu lomo de perra[. . .]. Fuma cabrón, goza tu proeza a bocanadas" (41). Dicho cuento, que señala como la percepción de un encuentro erótico tiene valor diferente para la mujer y su pareja del momento, desmitifica la idea del amor erótico ideal, y subraya la necesidad por parte de la mujer de expresarse eróticamente en la vida y en el arte. Anäis Nin reitera la importancia de saber lo que significa ser mujer, saber lo que una sueña, saber lo que se desea del encuentro de amor:

> We not only have to recognize what moves, stirs, arouses us, but how to reach it, attain it. At this point I would say woman knows very little about herself. And in the end, she has to make her own erotic pattern and fulfillment through a huge

> amount of half information and half revelations. (10)

Lo que Anäis Nin señala es la urgencia para la mujer de descubrir, comunicar y abrirse a la experiencia erótica para dejar saber lo que quiere, lo que le gusta, lo que la emociona. En "La mula en la noria," hace falta justamente el elemento comunicativo. La mujer del cuento sabe lo que quiere; sin embargo, hasta que no se lo diga a la pareja, sus anhelos, sus sueños no pueden convertirse en realidad. Se prestó tanta atención a este cuento porque es uno de los más conocidos de Krauze y por ser un ejemplo muy cabal de laliteratura erótica femenina. Como ya se dijo anteriormente, no se han estudiado las colecciones de cuentos en el presente análisis, porque los elementos que los caracterizan desde el punto de vista temático y estilístico ya se discutieron en los poemas y en las novelas Infinita y Mujeres en Nueva York.

Sobre la literatura erótica femenina, Fernández-Olmos afirma que:

> El ansia de asumir el control sobre la sexualidad propia y el interés en explorar la fantasía erótica son temas que evolucionan de la alusión velada en la obra de la escritora del siglo XX temprano a la expresión franca y abierta de la escritora contemporánea. (xxiii)

Lo que Fernández-Olmos define como "erotismo revolucionario" se presenta abiertamente en la producción literaria de Krauze, en particular en los poemarios y en las novelas que se analizaron en el presente estudio; una de las

características principales en la escritura de Krauze es la presentación de elementos y situaciones eróticas en las cuales, la autora, a través de sus personajes, expresa su preocupación por la experiencia de la vida de la mujer, quien todavía necesita hacer oír su voz en el campo del erotismo y de las letras.

El presente trabajo se ha enfocado principalmente en el cuerpo, el erotismo y la búsqueda de identidad de la mujer; sin embargo, como se ha señalado ya, hay otras obras de Krauze que se podrían utilizar para un análisis semejante; además de los cuentos, la escritora mexicana escribió otra novela, Donde las cosas vuelan, en la cual se presentan tres personajes: un periodista, una mujer diplomática y la secretaria y amante de éste, que cruzan la frontera entre México y los Estados Unidos para entrevistar a la gente del pueblo. El tipo de estudio que se podría efectuar sobre esta novela reciente se enfocaría en el erotismo, en la búsqueda de autoafirmación de la protagonista, Juventina, y también se podría ampliar temáticamente dicha búsqueda de identidad y extenderla a la definición de lo que significa ser "mexicano". Entre las colecciones de poemas están Fuegos y Juegos (1985) y Canciones de amor antiguo (1988); en este poemario, anterior a los que se analizaron, el estilo, la forma y el lenguaje recuerdan la tradición de los boleros mexicanos. Entonces sería válido analizar cómo la cultura popular ha entrado en el arte convencional de la poesía.

En términos generales, la obra de Krauze se presta a varios tipos de estudio: se podría hacer un análisis marxista de Mujeres en Nueva York o en Infinita para mostrar cómo el capitalismo y el imperialismo pueden determinar y limitar la vida de los personajes; también, desde el punto de vista del estilo, el estudio del uso de las técnicas cinematográficas, que no se pudo efectuar en el presente trabajo por falta de relevancia al erotismo y al cuerpo, podría revelarse ventajoso y descubrir aspectos de las novelas que ayudarían a entrar más en la psique y en el alma de los personajes.

Krauze es poeta, cuentista, novelista y crítica literaria bastante conocida en México y es una autora joven. A través de sus talleres literarios da realmente la palabra a autoras y autores jóvenes. En Como acercarse a la poesía (1992), Krauze propone un modo para que los jóvenes se acerquen a autores sagrados sin temor y con cierta actitud crítica. Al describir una clase típica en su taller, la escritora mexicana propone una serie de ejercicios para practicar con la poesía y, al final del ensayo, incluye una colección de poemas que salieron de dichos talleres. El interés de Krauze en la poesía y las generaciones futuras de poetas se debe a su preocupación por el escaso éxito de mercado que la poesía tiene en México (problema que lamentablemente se extiende en otros países), y al desánimo que este problema les causa a los que quisieran ser poetas.

Es de esperar que el presente trabajo contribuya a que la obra de Krauze se conozca y que despierte el interés del público también fuera de México porque su obra presenta rasgos de universalidad. Es innegable que las protagonistas de sus obras son mujeres mexicanas, situadas en ciudades específicas, en lugares y situaciones que pertenecen a la realidad local, y que sufren por las restricciones de un mundo aún machista que no concedería a la mujer el espacio para expresarse; sin embargo, la representación del erotismo femenino como la necesidad de autodefinirse de la mujer y las emociones de amor, enojo, frustración, incertidumbre y celos descritas en los poemarios y en las novelas transcienden el ambiente mesoamericano y alcanzan dimensiones universales. Gracias a la lectura de las obras de Krauze, el lector aprende más sobre lo que es la realidad de la mujer contemporánea, cómo ésta ha cambiado y cómo todavía tiene que luchar para alcanzar mayor libertad y emancipación de los papeles tradicionales que la sociedad actual le impone. Además, se percibe fuertemente la necesidad de que haya un espacio en el mundo de las letras para que la mujer pueda palesar su visión del mundo que, de acuerdo a lo que afirma Krauze, representa la otra mitad, es decir, la que sirve para complementar la perspectiva masculina.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS PRIMARIAS

Krauze, Ethel. Infinita. México: Joaquín Mortiz, 1992.

- - -. Mujeres en Nueva York. México: Grijalbo, 1993.

- - -. Juan. México: Aldus, 1994.

- - -. Houston. México: Diana, 1996.

- - -. Amoreto. México: Plaza y Valdés Editores, 1999.

OBRAS SECUNDARIAS

Ackerman, Diane. A Natural History of Love. New York: Vintage Books, 1995.

Agosín, Marjorie and Nancy Abraham Hall, ed. A Necklace of Words. New York: White Pine, 1997.

Alberoni, Francesco. L'erotismo. Milano: Garzanti, 1986.

Alonso, Damaso. La poesía de San Juan de la Cruz. Madrid: Aguilar, 1958.

Bataille, George. Erotism. Trans. Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1979.

- - -. Las lágrimas de Eros. Iconografía en colaboración con J.M.Lo Duca. Trans. D. Fernández. Barcelona: Tusquets, 1997.

Batista Gutiérrez, Gloria ed. Voces femeninas de Hispanoamérica. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1996.

Bowie, Malcom. Lacan. Cambridge: Harward University Press, 1991.

Carotenuto, Aldo. Eros e pathos. Milano: Bompiani, 1997.

Castellanos, Rosario. Mujer que sabe latín. México: Sepsetenta, 1973.

- - -. Poesía no eres tú. 2nd ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Castillo, Debra. Talking Back. Ithaca: Cornell University Press, 1995.

- - -. Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Castro-Klaren, Sara, Sylvia Molloy and Beatriz Sarlo eds. Women Writing in LatinAmérica. Boulder, Co.: Westview Press, 1991.

Copjec, Joan. Read my Desire. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1995.

Crow, Mary ed. Woman Who Has Sprouted Wings: Poems by Contemporary Latin American Women Poets. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press, 1988.

Domecq, Brianda. Mujer que publica, mujer pública. México: Diana, 1994.

- - -. A través de los ojos de ella. México: Ariadne, 1999.

Eagleton, Terry. Literary Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Fernández-Olmos, Margarite y Lizabeth Paravisini-Gilbert, eds. El placer de la palabra. México D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1991.

Franco, Jean. Las conspiradoras. Trans. Mercedes Cordoba. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

Gorodischer, Angelica, ed. Mujeres de palabra. San Juan, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Goytisolo, Juan. Disidencias. Barcelona: Seix Barral, 1978.

Hernández-Monroy, Rosaura y Medina-Manuel, F. coordinator and introd. La seducción de la escritura: Los discursos de la cultura hoy. México: np, 1997.

Irigaray, Luce. This Sex Which is not One. Trans. Catherine Porter and Carolynr Burke. Ithaca NY: Cornell University Press: 1985.

Kenwood, Alun, ed. and pref. Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature. Melbourne: Voz Hispánica, 1992.

Krauze, Ethel. Canciones de amor antiguo. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

- - -. Cómo acercarse a la poesía. México: Limusa, 1992.

- - -. Intermedio para amar. México: Selector Editorial, 1996.

Kristeva, Julia. Desire in the Language. Trans. Leon S. Roudiez, Oxford: Basil Blackwell, 1980.

- - -. Historias de amor. Trans. Araceli Ramos Martín. México: Siglo Veintiuno, 1987.

Lacan, Jaques. Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. New York: Tavistock, 1981.

- - -. Écrits. Trans. Alan Sheridan. New York: Tavistock, 1977.

Loaeza, Guadalupe. Compro, luego existo. México: Alianza Editorial, 1992.

López-Morales, Berta. Ed. Lucía Guerra-Cunningham. Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves. Pittsburgh: Lat. Amer. Lit. Review Press, 1990.

Merlau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. Trans. Jem Cabanes. Barcelona, Spain: Planeta-De Agostini, 1985.

Morín, Edgar. Amour, poésie, sagesse. Paris: Éditions du Seuil, 1997.

Morris, Pam. Literature and Feminism. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.

Neate, Wilson. "La inscripción del sujeto femenino en la narrativa de Ethel Krauze." Crítica Hispánica, 16.2 (1994): 357-367.

Nin, Anäis. In Favour of the Sensitive Man and Other Essays. New York: An Original Harvest Book, 1976

Paz, Octavio. Conjunciones y disyunciones. México: Joaquín Mortiz, 1969.

- - -. La otra voz. Barcelona: Seix Barral, 1990.

- - -. La llama doble. Barcelona: Seix Barral, 1993.

Richards, Judith C. "La búsqueda de una identidad femenina en Infinita, de Ethel Krauze." Revista de literatura mexicana contemporánea, 2.4 (1996): 71-75.

Rivera-Rodas, Oscar. "La modernidad poética: erotismo, cuerpo e ideología." Hispanic Poetry Review, 1.2 (1999): 1-20.

Silverman, Kaja. The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press.

Steele, Cynthia. Politics, Gender, and the Mexican Novel. Austin: University of Texas Press, 1992.

Varas, Patricia. "Lo erótico y la liberación del ser femenino en la poesía de Delmira Agustini." Hispanic Journal, 15.1 (1994): 165-84.

Wright, Elizabeth ed. Feminism and Psychoanalisis. Oxford: Blackwell, 1992.

VITA

Sara Pacifici nació en Fossalta di Piave (Venecia), Italia el primer día de dicembre 1965. Frecuentó la Università degli Studi di Urbino, Italia y se licenció en Lenguas y Literaturas Extranjeras en julio 1991. Después de trabajar por un año como instructora de italiano en la State University of Tennessee, entró en el programa de Maestria de español en la misma universidad donde se graduó en el mes de agosto 1995. En el enero de 1996 regresó a la State University of Tennessee para entrar en el programa de Doctorado en Modern Foreign Languages, que terminó en el mes de agosto 2000. Durante el programa de maestría y de doctorado enseñó regularmente español e italiano en la State University of Tennessee y en Puebla, México en el verano de 1997. Participó en conferencias literarias en los Estados Unidos y tiene dos artículos publicados en la Cincinnati Romance Review sobre el Arcipreste de Talavera y en Letras femeninas sobre un poemario de Argentina Chiriboga.

Después de graduarse es su intención regresar a Italia para trabajar como traductora de obras literarias desde el ingles y el español al italiano.