El arte de narrar la memoria femenina: La mujer como agente en la parodia de la normatividad de género

Omar García-Obregón
Queen Mary University of London

Resumo
Este estudo aborda a arte de narrar de Nélida Piñon, no seu relato *I Love My Husband*, considerando as aportações ensaísticas da autora para situar à mulher dentro de uma memória ancestral feminina que a autora explora para assim, através de atos paródicos em contra da normatividade de gênero num contexto patriarcal, fazer que a mulher se manifeste desde a instrumentalidade para resultar ser a agente de um discurso capaz de substituir o capital simbólico masculino.
Palabras-chave: paródia, memória feminina, gênero, Nélida Piñon

Resumen
Este estudio explora el arte de narrar de Nélida Piñon, en su relato *I Love My Husband*, tomando en cuenta las aportaciones ensayísticas de la autora, para situar a la mujer dentro de una memoria ancestral femenina que la autora explota para así, a través de actos paródicos en contra de la normatividad de género en un contexto patriarcal, hacer que la mujer se manifieste desde la instrumentalidad para resultar ser agente de un discurso capaz de desbancar el capital simbólico masculino.
Palabras claves: parodia, memoria femenina, género, Nélida Piñon

***** Artigo recebido em setembro de 2011 e aprovado para publicação em outubro de 2011.

Abstract
This study explores the art of narration of Nélida Piñon, in her story *I Love My Husband*, taking into account the essays written by the author to place women in the context of a female ancestral memory that the author operates, through parody acts against the norms of gender in a patriarchal context, to make the woman manifest herself as an instrument that turns out to be the agent of a discourse capable of displacing men's symbolic capital.
Key words: parody, women's memory, gender, Nélida Piñon

Sin lugar a dudas, Nélida Piñón es una de las voces femeninas internacionales más destacadas hoy en día y se puede decir que la voz más sobresaliente e internacional de las escritoras que viven en Brasil. Su obra muestra un amplio conocimiento no sólo del mundo que la circunda en América Latina, sino de un mundo mitológico universal, por el que viaja. Le ha tocado vivir en una América llena de problemas tanto económicos como sociales que invalidan muchas veces la libertad del ser humano, no sólo en el ámbito político sino hasta dentro de su propia casa, pues como capta la autora, es un mundo regido por la tradición de una Europa occidental escolástica que ha mantenido al individuo prisionero de sus propias tradiciones.

Dentro de este ámbito, la autora explora cuestiones de género en sus narraciones, y en el caso de *I Love My Husband* lo hace a través de una sutil parodia de la normatividad. La autora presenta como consenso de la narradora-protagonista lo que es el conflicto en sí de heredar una tradición patriarcal que ya viene enmarcada por el habla misma, lo que para Julia Kristeva constituiría el mundo simbólico del lenguaje (KRISTEVA, 1974,

p. 17-100). Se entiende aquí, como sugiere María Isabel Llanes, que "El género se refiere a lo cultural, es decir, a los estereotipos que en cada sociedad se asignan a los distintos sexos" y "agrupa, por tanto, todos los aspectos psicológicos, sociales y culturales de la masculinidad/feminidad" (LLANES, 2010, p. 37). No obstante, éste es un enfoque reduccionista para efectos de un acercamiento a un texto que se inserta en un debate mucho más amplio (del que se encarga TUBERT 2003) dentro de la sociología, la política, la filosofía y las humanidades en general, que este estudio no intenta resolver.

Como nos aclara Silvia Tubert, el discurso entre "sexo" y "género" no es de nueva factura y cualquier bipolaridad contribuye agudizar el problema, al "reproducir la oposición naturaleza-cultura y el dualismo cuerpo-mente que han marcado el pensamiento occidental desde sus orígenes" (TUBERT, 2003, p. 8). Para efectos de este estudio, sirva la polaridad para estudiar cómo Piñon intenta volver a cuestionar lo aceptado, parodiando un discurso de consenso y domesticidad entre marido y mujer, en el que ella acepta servirlo, pero para a través de este discurso llevar al lector a cuestionar lo que se afirma, abriendo así la posibilidad semiótica prediscursiva de un texto que no tiene otro remedio que participar del discurso que ha heredado y que por antonomasia es masculino. Por lo tanto, incluso cuando, en línea con el pensamiento feminista "que supone el reconocimiento de la asimetría radical de posiciones sexuadas" (APUD TUBERT, 2003, p. 13-14), resalte la necesidad de mantener las polaridades, para no llegar a un denominador común, como ya estudia Naomi Hoki Moniz en relación a la obra *A casa da paixão* (MONIZ, 1984), veremos más adelante la posibilidad del andrógino, que tiene que participar de un discurso dado para apropiarlo e intentar cambiarlo mediante los lectores o de las imágenes provocadas en el receptor.

Piñon así, a través de la ficción, o de "la mentira," (palabra que la autora utiliza en entrevista con SNEED 2005) crea un arte de narrar que se inserta en las corrientes actuales que abarcan la filosofía de género para examinar a través del aspecto social y la identificación psicológica los determinantes que motivan la condición femenina. Piñon afirma:

> Tengo el gusto de prestar servicios en la literatura con memoria y cuerpo de mujer. Bajo la custodia de tiempos inmemoriales, me esfuerzo por buscar, entre tantas memorias, precisamente la memoria femenina. Intento saber con qué materia, con qué tejido, ella se fue fabricando. Esa memoria que, al fin de cuentas estuvo en todas partes, en todos los tiempos, desde la creación del mundo.

Esa memoria que, habiendo compartido intensamente la invención del lenguaje, se enriqueció con el misterio peculiar de su emoción. De una emoción marcada igualmente por el perenne mutismo histórico. Y que, incluso sin hablar, prácticamente afásica, iba acumulando la realidad, sin darle tregua (PIÑÓN, 2004, n.p.).

Dentro de esa afasia cultural las narraciones de Piñón vienen a dialogar de forma tanto metafórica como metonímica, para extrapolar aquí lo que ya es un estudio clásico de Roman Jakobson sobre el tema. Es decir, la obra establece nuevos vínculos ya sea por sustituciones metafóricas, lo que ya varios críticos de Piñon han visto como lo "simbólico" dentro de su obra (aunque este estudio tiende a utilizar el término dentro del contexto bipolar que establece Kristeva entre lo simbólico y lo semiótico en cuanto al lenguaje patriarcal y los momentos prediscursivos del orden semiótico) o por contigüidades metonínimas. A través de una ironía muy sutil,

Piñón nos muestra todo aquello que le concierne dentro del mundo de Occidente, donde la mujer permanece en un plano secundario en muchos sectores de la sociedad. En la narración *I love my husband*, Piñón destaca la falsa conformidad de una mujer de clase media que no puede tener vida propia, sino que es un instrumento para canalizar las pasiones de su esposo. Como dice la protagonista-narradora:

> Ser mulher é perder-se no tempo, foi a regra de minha mãe. Queria dizer, quem mais vence o tempo que a condição feminina? O pai a aplaudia completando, o tempo não é o envelhecimento da mulher, mas sim o seu mistério jamais revelado ao mundo.
>
> Já viu, filha, que coisa mais bonita, uma vida nunca revelada, que ninguém colheu senão o marido, o pai dos seus filhos? Os ensinamentos paternos sempre foram graves, ele dava brilho de prata à palabra envelhecimento (PIÑON, 1997, p. 55).

Esa fluidez del tiempo en el que se pierde es parte de la estrategia que monta en cuanto a las diferencias sexuales, entre lo que acata de la madre, por tradición, y la ley del padre, que aplaude cuando se mantienen las reglas del juego, que en sí es patriarcal y se impone a la hija, en el contexto de "honor" matrimonial. En este contexto, Piñon dialoga con las teorías del feminismo francés, en particular con las de Simone de Beauvoir que ya en 1949, se pronunciara contra Freud y su énfasis en definir la condición humana mediante la sexualidad, en *Le Deuxième Sexe* define la soberanía del padre, como un hecho de origen social, que según opina Freud se debió a causas desconocidas y que, según Beauvoir, Freud no supo documentar (BEAUVOIR, 1953, p.74). Beauvoir cuestiona las posturas que parten de un precepto que asume que la mujer acepta la postura patriarcal que le asigna un papel inferior en la sociedad (BEAUVOIR, 1953, p. 75). De igual forma, Piñon

revela las "enseñanzas" paternas, que son la fuente del contexto del patriarcado occidental, en el que se ha detenido antes Simone de Beauvoir al observar la perenne exaltación del hombre a través de la cultura histórica y literaria desde la antigua Grecia y el Imperio Romano hasta nuestros días (BEAUVOIR, 1953: 315).

Como destaca Piñon, su interés recae en recuperar el protagonismo lingüístico que hubiera merecido la Sara bíblica (tema que también ha abordado M. Carmen Villarino Pardo (2000)), pues discrepa de la postura freudiana de una envidia o nostalgia fálica y centra la falta en los discursos monoteístas bíblicos, que apartan a la mujer de la Sagrada Alianza que la somete a través de "los estatutos impuestos por los varones hebraicos":

> sabedoras ellas, de antemano, que Jehová, al rechazarlas como interlocutoras activas, les estaba causando un intenso dolor histórico. Una tristeza que, contrariamente a la tesis freudiana de que la mujer padece de una nostalgia fálica, se originaba, más bien, en el hecho de haber sido puesta al margen de los episodios bíblicos esenciales. Como cuando Sara, cómplice de Abraham, con quien podía ser perfectamente equiparada, es alejada del pacto establecido entre Dios y su marido, del cual deriva la Sagrada Alianza (PIÑON, 2008, p. 105).

En el relato, que es uno de los que más atención crítica tal vez hayan recibido, en cuanto a ser aislado del libro en el que se encuentra (*O calor das coisas*), y que fue antologado entre *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* (Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000), seleccionado por Italo Moriconi, se presenta una relación de la mujer con el mundo, donde ésta aparentemente (como parte de la parodia en que aparentar y ser no coinciden) termina aceptando su condición, lo cual resalta la autora para hacer

un llamado a la mujer para que se dé cuenta de que su vida (en cuanto a memoria cultural) se encuentra limitada dentro de un patriarcado con el que ella misma necesita romper, pues es ella en sí quien lo continúa al asimilar las reglas del patriarcardo, incluidas las lingüísticas. Como la propia autora afirma:

> Soy un ser comprometido con el enigma de la creación. El arte es mi razón de ser. Su sustancia es inicialmente incómoda, pero mi oficio no conoce tabúes. Me temo que escribo para ampliar el sentido de la vida. Y que, al crear en actitud rebelde ciertas metáforas, sirvo al misterio que reina en mi tierra, me comunico con la intimidad de mi cuerpo. Y pronto entendí que, entre una historia y otra, lo ideal es agotar lo que inicialmente se encuentra bajo mi dominio, hasta capturar de nuevo lo singular. [...] Es razón del escritor intentar conceptuar la naturaleza del lenguaje, descifrar la escritura que deriva de la imaginación y de la ilusión. Pretender saber por qué ilusión e imaginación, ambas de realidad evanescente, son sanguíneas y apasionadas, aunque planeen por encima de lo concreto y lo palpable. Y presenten, además de eso, marcas persuasivas, elocuentes, insidiosas, y estén en todas partes, atendiendo a los dictámenes colectivos, haciendo el arte creíble (PIÑON, 2008, p. 22-23).

Es digno destacar que la capacidad narrativa de la escritora le ha permitido escribir una narración que globaliza al ser humano, en este "arte creíble," pues al no darle nombres a sus protagonistas ejerce los ritos borgeanos que permiten la concentración en la acción más que en los nombres. Si se siguen las pautas de Cirlot al mencionar el sistema egipcio "se comprende que el nombre nunca podía proceder del azar, sino de un estudio de las cualidades de la cosa nombrada" (CIRLOT, 1988, p. 327). A pesar de que la autora es una amante de los nombres simbólicos donde no deja a

la persona con una simple identificación hueca, aquí se hace más importante el destacar que estos personajes de los que ella habla podemos ser nosotros mismos; es decir, es nuestra responsabilidad en este caso el nombrar a estos personajes según nuestras vivencias. Como sugiere al concluir su ensayo *Los secretos de la narrativa*:

> al ofrecer a la sociedad un proyecto narrativo, el escritor hace coincidir la escritura con la poética de lo cotidiano. Vuelve la vida tan especulativa como el arte. Indaga si no es la magia de la literatura, al describir la humanidad, la que despierta conmiseración por nuestras faltas. ¿Y no es acaso un consuelo saber que, a despecho de ser la realidad un escenario en el cual se resguarda el misterio del ser, es tarea del arte proyectar la luz sobre nuestra existencia a los primeros acordes del *Magnificat*, de Bach? (PIÑON, 2008, 37).

Como ha dicho la propia autora "é ético para mim escrever bem, denunciar realidades que não foram denunciadas, trazê-las à tona. No ético está, para mim, escrever bem. Acho que o melhor modo de servir o homem, é subverter, dilacerar a sintaxe oficial" (CARVALHO, 1978, n.p.). La escritora ve como parte de su realidad y de su responsabilidad literaria no sólo el romper con ataduras sociales sino también lingüísticas, si se hace necesario, para revitalizar el proceso narrativo, buscando las nuevas formas posibles del discurso, que la lleven a proyectar la nueva luz, de la que habla. Como ya ha destacado Naomi Hoki Moniz, en su estudio "*A casa da paixão*: ética, estética e a condição feminina", Piñón trata de resaltar el aspecto de lo que se da a conocer como "el falo-logocentrismo" de la cultura occidental, donde se necesita atacar la supremacía del orden masculino. Se hace un posible reclamo a esa mujer masa que se mantiene dormida para activarse en su lucha diaria como eslabón importante del país y así llevar a

cabo una movilización capaz de destronar un poco, y no del todo, el androcentrismo, mientras se impone un tanto el ginocentrismo, creando así un balance dentro de la sociedad donde el sexo no determina la capacidad, sino la destrucción de la abulia y la fomentación del discurso. Así afirma en su ensayo "La memoria secreta de la mujer":

> Es con cuerpo y memoria de mujer que analizo a mi especie. Bajo la custodia de tiempos inmemoriales, visito aleatoriamente a los griegos clásicos, a los persas, a los habitantes del Extremo Oriente, a las civilizaciones gastadas y dispersas, pero vigorosas. Siempre en el permanente esfuerzo de buscar, entre tantas memorias, evocaciones, escombros, la historia femenina. De intentar saber de qué materia, de qué tejido, se ha ido fabricando. Esa memoria que, al final, ha estado en todos los sitios, en todos los tiempos, desde la fundación del mundo (PIÑON, 2008, 104)

En esta narración al igual que en "Ave de paraíso" se puede ver la relación alegórica de la torta de chocolate con la actividad sexual. Como ya ha apuntado M. Carmen Villarino Pardo, la cocina parece ser el espacio privilegiado, tal vez por ser el ambiente más doméstico de la casa (VILLARINO PARDO, 2000, p. 521). La mujer en ambas narraciones siente la necesidad de ofrecer comida en momentos que se identifican con la pasión carnal: "Para esconder minha vergonha, trouxe-lhe café fresco e bolo de chocolate" (PIÑON, 1997, p. 55). Y añade: "Quero um sonho que se alcance com a luva forte e que se transforme algumas vezes numa torta de chocolate, para ele comer com os olhos brilhantes, e sorriremos juntos" (PIÑON, 1997, p. 57). En *Ave de paraíso* se refleja la misma idea mediante el mismo postre

que puede tener connotaciones sexuales, donde gula y lascivia se intercambian: "Mas consolava-se: logo que eu tenha amor façolhe uma surpresa. Acalentou sempre a esperança de que torta de chocolate fosse sobremesa de marido. Doce só valia para amor provar" (PIÑON, 1973, p. 11). De esta forma el postre se convierte en un leitmotif que sirve como metáfora de la condición humana, y en particular del recinto femenino circundado por la cocina, utilizado como discreta parodia de una mujer en actitud servil ante el marido. Es una mujer que ha guardado el honor en el seno de la casa, como capital simbólico en la transacción matrimonial, en el que ella puede ser una mercancia más dentro de "la economía de los bienes simbólicos" (BOURDIEU, 2000, p. 61). Como estudia Bourdieu en otro contexto, sobre este tema, extrapolable a la obra:

> Al estar orientada hacia la acumulación del capital simbólico (el honor), esa economía transforma diferentes materiales brutos, y en primer lugar la mujer, así como todos los objetos susceptibles de tener formas intercambiables, en dones (y no en productos), es decir, en signos de comunicación que son de manera indisociable unos instrumentos de dominación (BOURDIEU, 2000, p. 61).

Ahora bien, en el contexto del relato, Piñon sutilmente establece un discurso paródico de todo este capital simbólico, para así desbancar la economía de los bienes simbólicos masculinos, incluso en control del futuro y del discurso, como presentamos en este estudio. Incluso, el hombre puede detenerse vanidosamente ante el espejo, pero dentro del marco doméstico, ya que la "vanidad" parecía impuesta a la mujer desde el nacimiento:

> Durante uma semana bati-lhe à porta do banheiro com apenas um toque matutino. Disposta a fazer-lhe novo café, se o

> primeiro esfriasse, se esquecido ficasse a olhar-se no espelho com a mesma vaidade que me foi instilada desde a infância, logo que se confirmou no nascimento tratar-se de mais uma mulher (PIÑON, 1997, p. 55).

En la cotidianeidad del acto, de calentar el café una y otra vez, Piñon mecánicamente cuestiona el papel de la mujer dentro del ámbito privado, en ese intercambio silencioso de bienes simbólicos.

Es justo destacar que la escritora logra transmitir su mensaje irónico de que la mujer en esta narración está contenta con su condición, que se reduce al aporte de sólo uno de los dos al matrimonio:

> Meu coração ardia na noite do casamento. Eu ansiava pelo corpo novo que me haviam prometido, abandonar a casca que me revestira no cotidiano acomodado. As mãos do marido me modelariam até os meus últimos dias e como agradecer-lhe tal generosidade? Por isso talvez sejamos tão felizes como podem ser duas criaturas em que uma delas é a única a transportar para o lar alimento, esperança, a fé, a história de uma família (PIÑON, 1997, p. 56)

Luego la narradora para aumentar su calidad de "cero a la izquierda" dice:

> Não preciso interpretar os fatos, incorrer em erros, apelar para as palavras inquietantes que terminam por amordaçar a liberdade. As palavras do homem são aquelas de que deverei precisar ao longo da vida. Não tenho que assimilar um vocabulário incompatível como o meu destino, capaz de arruinar meu casamento (PIÑON, 1997, p. 56-57).

En este contexto del discurso simbólico, la mujer acata la voz del padre, y luego del marido, pero la parodia es patente, al permanecer en una suerte de afasia cultural, donde el mutismo se vuelve treta, como en otro contexto diría Josefina Ludmer al estudiar a Sor Juana. De este modo, afirma Piñon, que intenta recuperar la memoria femenina a través de la historia, punto que hemos citado antes y que revisa un tanto en esta versión más reciente:

> Esa memoria que, habiendo participado intensamente de la creación del lenguaje humano, lo enriqueció con el misterio peculiar de su emoción de mujer. Lo alimentó de sobresaltos marcados por el perenne mutismo al que ella estuvo condenada. Y que, aunque la transformó en casi afásica, no daba tregua a la realidad de la que también formaba parte (PIÑON, 2008, p. 104).

Hay una duplicidad de voces de la narradora-protagonista para enfocar la narración desde el ángulo de una mujer que tiene que entrar en posesión del discurso patriarcal para poderse comunicar, una vez que se entra en el mundo simbólico masculino. Al respecto, nos dice Rita Schmidt:

> a protagonista, que é também narradora, estabelece desde o início uma dupla perspectiva: em certos momentos ela reproduz a ideologia patriarcal ao se representar como o objeto de um processo de socialização de classe e gênero, em outros, ela subverte o código ideológico instalando-se, de forma sutil, às margens de seu alcance (SCHMIDT, 1990, p. 213)

Es una mujer que no puede tomar decisiones ni con su

propio cuerpo, pues el esposo reemplaza las prácticas antiguas de esta mujer que llegó al matrimonio virgen y que satisfacía hasta entonces sus necesidades sexuales a través de la masturbación:

> Filho meu tem que ser só meu, confessou aos amigos no sábado do mês que recebíamos. E mulher tem que ser só minha e nem mesmo dela. A idéia de que eu não podia pertencer-me, tocar no meu sexo para expurgar-lhe os excessos, provocou-me o primeiro sobressalto na fantasia do passado em que até então estivera imersa. Então o homem, além de me haver naufragado no passado, quando se sentia livre para viver a vida a que ele apenas tinha acesso, precisava também atar minhas mãos, para minhas mãos não sentirem a doçura da própria pele, pois talvez esta doçura me ditasse em voz baixa que havia outras peles igualmente doces e privadas, cobertas de pêlo felpudo, e com a ajuda da língua podia lamber-se o seu sal? (PIÑON, 1997, p. 52-53)

Se ve la figura masculina como opresora y posesiva. Es la dictadura en el seno familiar del patriarcado, donde la mujer vive sólo para el esposo y para mantener los sueños del esposo: "Cada sonho do meu marido era mantido por mim" (PIÑON, 1997, p. 55). La autora patentiza la figura femenina como un animismo a la inversa, pues el ser se convierte en objeto y hay una metamorfosis de sujeto a objeto: "eu era o mais delicado fruto da terra, uma árvore no centro do terreno de nossa sala, ele subia na árvore, ganhava-lhe os frutos, acariciava a casca, podando seus excessos" (PIÑON, 1997, p. 55). La mujer se pierde dentro de los componentes de la naturaleza como un árbol que no puede tocarse a sí mismo sino que necesita al hombre para que lo libere de esos excesos que en este caso son orgásmicos.

La obra es una representación viva de la realidad, donde

se analiza hasta cierto punto la psicología de la mujer frente al machismo imperante. Como estudia Naomi Hoki Moniz en otro contexto, aplicable aquí:

> A autora, ao apresentar indivíduos em termos da humanidade como um todo e ao procurar desenvolver "a consciência do corpo", parece compartilhar das teorias jungianas. Para ela, a sociedade moderna foi afetada pela supressão dos elementos psíquicos e pela ênfase exagerada que foi dada à lógica e à razão; esses fatos acompanham a crença prevalente da divisão do corpo e espírito na experiência humana (MONIZ, 1984, p. 130-131).

Se presenta el análisis psicológico de la rivalidad entre los polos de conciencia e inconsciencia como simbólicamente sexual, donde dentro del marco de la conciencia del ego, según ya ha destacado Naomi Hoki Moniz, el ego emocional representa a la mujer y el ego espiritual representa al hombre (MONIZ, 1984, p. 131). Como destaca Naomi Hoki Moniz, con relación a la obra *A casa da paixão*, aplicable aquí, como se ha destacado antes, Piñon reivindica el derecho de la mujer al placer sexual y viola los tabúes culturales (MONIZ, 1984, p. 138):

> Além do mais, Piñon condena (assim como Kristeva e outras autoras feministas) o conceito de amor desenvolvido pela civilização ocidental –o amor cortês ou amor cristão– que não cedeu espaço a todas as necessidades e desejos do corpo porque "nossa sociedade mosaico-cristã o que houve até agora foi a negação do corpo". Deve-se acrescentar que embora este romance de aprendizagem –iniciação sexual não restrinja a expressão da sexualidade somente às mulheres, a autora enfoca e ilustra a *Jouissance féminine*– desejo feminino que

> tem sido suprimido (MONIZ, 1984, p. 131)

Por otra parte, en su estudio sobre el relato *I Love My Husband*, Níncia Borges Teixeira, ya se fija en advertir que:

> O conceito da écriture féminine, estabelece a diferença feminina na língua e no texto, possibilitando uma maneira de se discutir os escritos femininos que reafirmam o valor do feminino e identificam o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença. Tecnicamente, não se poderia falar em literatura "feminista" antes que o termo fosse cunhado, na década de 1960 (TEIXEIRA, 2007, s.p.).

No obstante, en el relato de Piñon se necesita la fomentación del andrógino en sí, donde lo espiritual y lo emocional se mezclan y el hombre pierde el aspecto divino que ofrece el patriarcado y la mujer recupera terreno al apartar por un momento lo emocional y obtener la fuerza que puede ofrecerle el matriarcado, fundado en una "memoria femenina" colectiva, "con el don de la ubicuidad," capaz de permitir "la insubordinación oficial" (PIÑON, 2008, p. 105-106). Esa rebelión de intercambio se presenta en la narrativa cuando la protagonista describe el proceso de onanismo y rebelión contra un marido al que ahora se le aguan los ojos:

> O marido como a palavra futuro a boiar-lhe nos olhos e o jornal caído no chão, pedia-me, o que significa este repúdio a um ninho de amor, segurança, tranqüilidade, enfim a nossa maravilhosa paz conjugal? E acha você, marido, que a paz conjugal se deixa amarrar como os fios tecidos pelo anzol, só porque mencionei esta palavra que te entristece, tanto que você começa a chorar discreto, porque o teu orgulho não

> lhe permite o pranto convulso, este sim, reservado à minha condição de mulher? (PIÑON, 1997, p. 54)

Aquí el llanto mismo es una emoción reservada para las mujeres y la cual los hombres deben reprimir, ¿por qué? pues simplemente porque se nace sabiendo este detalle como parte de una cultura y de una tradición milenaria. Sin embargo, la palabra "futuro" que parece reservada al orden simbólico de lo patriarcal, viene matizada por otro contexto, que ya la autora define en su ensayo titulado *La memoria secreta de la mujer* donde afirma que la mujer ha jugado un papel importante en desvelar el futuro, aunque lo haya hecho a través del encubrimiento, de la metáfora, de la máscara, o incluso del hurto, que en este caso es el del lenguaje patriarcal que se le impone y hereda:

> En esta memoria de mujer que, frente a las puertas del oráculo de Delfos, todavía en esta Grecia arcaica, tiene dificultad para asimilar la consigna "conócete a ti mismo", inscrita a la entrada del famoso templo; ¿cómo aceptar semejante orden, cuando, en su irrenunciable condición de mujer, le era vedado manifestar en público sus dudas, sus objeciones, incluso gozar de la ciudadanía ateniense? Mientras tanto, allí, bien en el epicentro irradiador de tantos enigmas cuyas interpretaciones redundaron en desesperación y muerte, se encontraba Pitón, la pitonisa en forma de serpiente, a quien Apolo, ansioso por hablar a los hombres, había designado para desvelar el futuro. Quién sabe si era la voz femenina encargada de trasmitir a la humanidad el peso de su verbo críptico. Alguien que, en la tentación de competir con el dios Apolo, le robó la palabra, le alteró los conceptos, inventó otras expresiones en lugar de aquellas que él le había dictado (PIÑON, 2008, p. 107)

Además de esta duda, de quién está en control del discurso, la autora nos presenta el acto de rebelión sexual de forma sutil y empleando las técnicas cinematográficas que ofrece la nueva narrativa y que magistralmente han usado Carlos Fuentes y Cortázar entre tantos otros. Se ofrece un cambio que no se anuncia, como si fuese parte del elemento fantástico, que por supuesto al ser explicado pasa al plano de alegoría pero sin perder su mérito dentro del ámbito de las técnicas narrativas.

En la intertextualidad cinematográfica ya se ha detenido Suely Maria de Paula e Silva Lobo, quien viera que la masculinidad estereotipada y las referencias a Clark Gable en el relato de Piñon y la mención a una aventura africana remiten al lector: "a Mogambo [USA, 1953], filme de John Ford, em que a virilidade de Clark Gable enche a tela, derrama-se pela platéia e envolve não só a figura frágil, feminina e requintada de Grace Kelly (uma de suas partners no filme) como também das 'frágeis' e sonhadoras damas que lhe assistem o espetáculo" (LOBO, 2006, p. 155). El aspecto técnico se muestra en la narración con la frase: "Falei na palavra futuro com cautela, não queria feri-lo, mas já não mais desistia de uma aventura africana recém-iniciada naquele momento" (PIÑON, 1997, p. 53), y es en este mismo momento cuando sucede el cambio, en este caso cinematográfico, a diferencia del espejo o vidrio borgeano o cortazariano que tiene sus bases en el desdoblamiento que nos ofrece *Through the Looking Glass* de Lewis Carroll. La autora ya da un paso para mezclar lo que está en la pantalla del cine con lo que hace la protagonista: "Clark Gable, atraído pelo meu cheiro e do animal em convulsão, ia pedindo de joelhos o meu amor" (PIÑON, 1997, p. 54). Como ya ha notado Lobo,

> Na febre provocada por emoções exacerbadas a um ponto de descontrole, a personagem inverte o valor tradicional atribuído a essas imagens e vislumbra um Clark Gable rastejando por seu amor e finalmente condenado por mulher tão poderosa, a morrer morte selvagem e sem grandeza, na impotência de seu corpo amarrado a uma árvore e lentamente comido por formigas (LOBO, 2006, p. 156).

En lo que se describe como un orgasmo al que llega como medio de masturbación basada en la fantasía del cine, la narradora de forma poética dice:

> A pele ardente, o delírio, e as palavras que manchavam os meus lábios pela primeira vez, eu ruborizada de prazer e pudor, [...]. Com a saúde nos dedos, da minha boca parecia sair o sopro da vida e eu deixava então o Clark Gable amarrado numa árvore, lentamente comido pelas formigas (PIÑON, 1997, p. 54).

La mujer ha entrado en posesión de un discurso que le había sido vedado. Sin usar una sola palabra despectiva, la autora nos muestra su capacidad poética y sus conocimientos simbólicos, donde se llega al simbolismo junguiano: "Imitando a Nayoka, eu descia o rio que quase me assaltara as forças, evitando as quedas-d'água, aos gritos proclamando liberdade, a mais antiga e miríade das heranças" (PIÑON, 1997, p. 54). Es un grito de placer orgásmico donde el agua representa el asalto del mar del inconsciente (síntesis de conciencia y voluntad). El mar es el símbolo del inconsciente colectivo que irrumpe en la tierra firme del consciente y "Tales irrupciones [...] [s]ignifican una alteración grave de la personalidad, al constituir en seguida un penoso secreto personal que aleja de su entorno a la persona

afectada y la aísla de él" (JUNG, 1989, p. 71).

Es por esto que ella se culpa, pero es también un uso irónico de la propia autora que está moviendo los hilos de la narración dejando a sus personajes seguir su libre albedrío dentro de las limitaciones de la tradición pero no del destino: "Recriminei meu egoísmo, ter assim perturbado a noite de quem merecia recuperar-se para a jornada seguinte" (PIÑON, 1997, p. 54-55). En este doble contexto, se parodia la situación de sumisión ante lo que Piñon en otro momento llama "las castraciones cotidianas" (PIÑON, 2008, p. 108), ante las que se impone "otro lenguaje, al margen del oficial" (PIÑON, 2008, p. 108), dentro de lo que constituye una escritura femenina, que le permite "expresar un material confuso, despojado de la secuencia lógica, de la racionalidad de los dominadores" para traer a la superficie, y haciendo ecos de Foucault, "su carácter arqueológico, el testimonio de una civilización en marcha" (PIÑON, 2008, p. 108). En este relato, estos efectos los logra a través de la parodia, que presenta la normatividad de una regla que, sin duda, debe cuestionarse, si es que la memoria femenina no va a correr "el riesgo de sustantivarse, de tornarse objeto en vez de sujeto" (PIÑON, 2008, 108).

A pesar de aceptar las imposiciones de la sociedad, la protagonista muestra su desamor al decir: "eu sou a sombra do homem que todos dizem eu amar" (PIÑON, 1997, p. 51). Esa tradición de servilismo se presenta en boca de la narradora: "O que mais quer, mulher, não lhe basta termos casado em comunhão de bens? E dizendo que eu era parte do seu futuro, que só ele porém tinha o direito de construir, percebi que a generosidade do homem habilitava-me a ser apenas dona de um passado con regras ditadas no convívio comum" (PIÑON, 1997, p. 52). Ese pasado

secreto que determinó las pautas tradicionales a seguir dentro del capital simbólico fue obviamente diseñado por un pacto de hombres. Como sugiere Naomi Hoki Moniz en el contexto de la narración que estudia, y aplicable a este caso, Piñon:

> experimenta com a linguagem em busca de uma nova adequação do código/mensagem. Ela tem realmente lutado contra a repressão verbal e a inhibição imposta até hoje pela "Lei do Pai". Segundo Lacan, essa lei, essa linguagem falo-logocêntrica é governada pelas leis do discurso humano e pelo pensamento dialético e nega a realidade governada pelo princípio do prazer. O que a Autora tenta recuperar é essa "linguagem esquecida", do inconsciente, uma linguagem arcaica escondida sob o que se acredita ser o discurso objetivo. Apresentando uma abordagem que lembra a teoria lacaniana de que "a estrutura do inconsciente é a estrutura da linguagem, ela focaliza o princípio dinâmico do Eros que no romance "é a mensagem pungente do homem" (MONIZ, 1984, p. 138).

Piñon recurre a revelar en su relato la "protección metalingüística" (PIÑON, 2008, 109) a la que recurre su protagonista, que manifiesta la propia evasión que podría acharse "al habla de la mujer, utilizada en la casa" (PIÑON, 2008, p. 109), donde se le calificaba de una voz "evasiva" y "recóndita", y que para Piñon es el escudo y la astucia con que la mujer en posesión de una memoria femenina ancestral, que la autora ampliamente enmarca dentro de los mitos, recurre a enfrentarse a la dominación masculina, que como la memoria misma, siguió un "destino andariego, atravesó el Atlántico y se alojó en el Brasil colonial", de donde procede (PIÑON, 2008, p. 113). Así, como nos dice Pierre Bourdieu, en el contexto que estudia de la sociedad cabileña, extrapolable en el contexto de la dominación

masculina, la mujer juega un papel primordial en lo que Bourdieu destaca como "la economía de los bienes simbólicos", pues:

> las inclinaciones (habitus) son inseparables de las estructuras (habitudines, en el sentido de Leibnitz) que las producen y reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres, y en especial de toda la estructura de las actividades técnico-rituales, que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos. El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social. Las mujeres sólo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o el aumento del capital simbólico poseído por los hombres (BOURDIEU, 2000, p. 59; su énfasis)

Piñon, por su parte, destaca la condición femenina latinoamericana, que ya hoy en día ha comenzado a cambiar de cara al "capital simbólico," de una herencia falocéntrica. De forma sumamente poética, y paródica, la autora nos informa que dentro de esas creencias heredadas del moribundo ayer, la mujer no es tal hasta que se case, como destaca Bourdieu en el contexto que estudia, pues ha de vivir la vida de su esposo: "Sempre me disseram que a alma da mulher surgia unicamente no leito, ungido

seu sexo pelo homem. Antes dele a mãe insinuou que o nosso sexo mais parecia uma ostra nutrida de água salgada, e por isso vago e escorregadio, longe da realidade cativa da terra" (PIÑON, 1984, p. 56). La mujer existe a través de la visión del esposo, y es incapaz de considerar como verdadera esa imagen que le ofrece el propio espejo. Como ya ha notado, Níncia Borges Teixeira, el espejo es "o lugar, o espaço que possibilita a indagação sobre novos desejos, ou mesmo, sobre o rompimento de velhas imagens que não servem mais", a la vez que es representativo, según destaca, de la mirada de las minorías en las que sitúa la temática de una escritura femenina que resulta de un "estar" en el mundo "abordando o retrato das vivências da mulher no seu dia-a-dia" (TEIXEIRA, 2007, s.p.). A su vez, sin entrar aquí en una lectura lacaniana, cualquier imagen especular no es más que una representación enantiomórfica, "una máquina elemental de diálogo", como dijera Iuri Lotman en la semiosfera, ya que la relación entre imagen y realidad no concuerdan si se superponen, pues "se relacionan entre sí como derecho e izquierdo" (LOTMAN, 1996, I, p. 36-37). Si bien, según Umberto Eco, "la imagen especular no puede usarse para mentir," sí "Se puede mentir sobre y en torno a las imágenes especulares (haciendo pasar por imágenes especulares fenómenos que no lo son)," pues "la imagen especular no es independiente del medio o canal en que se modula y que la transmite. Forma un todo con un –y sólo un– canal, el espejo" (ECO, 2000, p. 28; subrayado del autor).

La oposición a las convenciones y al patriarcado son difíciles de romper, sobre todo en el marco que nos da la autora de una memoria "mestiza, pluralista, simultáneamente panteísta y cristiana" en la que el derroche de las emociones "es siempre inaugural" y lentamente moldea "la fisonomía social", aunque no por eso esa memoria femenina renuncia "a ser propagadora

de las intrigas que fortalecían [y fortalecen] la trama narrativa de la nación brasileña" (PIÑON, 2008, p. 113), y latinoamericana en general. Es a través de escritoras como Nélida Piñon que las mujeres continúan en la lucha por la igualdad. La idea de la narración con su global perspectiva logra un acercamiento a todo ser humano que pueda estar enmarcado por la cuadratura de la obra, pues como ya se resalta:

> Ah, quando me sinto guerreira, prestes a tomar das armas e ganhar um rosto que não é o meu, mergulho numa exaltação dourada, caminho pelas ruas sem endereço, como se a partir de mim, e através do meu esforço, eu devesse conquistar outra pátria, nova língua, um corpo que sugasse a vida sem medo e pudor. (PIÑON, 1984, p. 57)

La autora ofrece una innovación heroica para la posición de la mujer en cuanto a la temática de su narrativa, mediante el uso retórico de la ironía, y la sutil parodia, y a la vez ofrece la refrescante perspectiva dentro de los cambios narrativos actuales en Latinoamérica, lo que la continúa colocando como una de las primerísimas figuras de las letras brasileñas y latinoamericanas. Su inquietud, como nos afirma, es inagotable, y el que embarque en los debates de género a través de la ficción le advierte sobre "elementos contemporáneos" a través de los cuales puede rastrear la condición humana. Para Piñon:

> La inquietud del artista, sin embargo, es inagotable. Su lucha con los problemas que se refieren al arte de contar lo alerta contra la espontaneidad de la escritura, la candidez de la estética aplicada al texto. El instinto del arte le advierte sobre las fronteras de la narrativa, sobre una autoría que enlaza elementos contemporáneos y legendarios bajo el pretexto de

> rastrear la génesis de su grey. Y le dice si acaso es plausible, en la condición de juez literario, suprimir o añadir al texto la subversiva materia dictada por la imaginación. Para adoptar a cambio conductas transfiguradoras que lo hagan creer en cuánto la vida, en el esplendor y en la caída, se amalgama con el arte. (PIÑON, 2008, 32)

Bibliografía

BEAUVOIR, Simone. *The Second Sex*. Tr. & ed. H.M. Parshley. London: Picador.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Tr. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.

CARVALHO, María Angela. Nélida Piñón: na força da linguagem, a força do destino. *O Globo*. Rio de Janeiro, 4 de abril de l978.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, l988.

ECO, Umberto. *De los espejos y otros ensayos*. Tr. Cárdenas Moyano. Rev. Elena Lozano. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Tr. Ángel Sabrido. Barcelona: Plaza & Janés Editores, l989.

KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. París: Seuil, 1974.

LOBO, Suely Maria de Paula e Silva. Nos labirintos da voz: vibrações e ressonâncias. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 10, n. 19, 2006, p. 152-160.

LOTMAN, IURI M. *La semiosfera*. 3 vols. Tr. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

LUDMER, Josefina. Tretas del débil, in: González, Patricia Elena

& Ortega, Eliana, eds. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1984, p. 47-54.

MONIZ, Naomi Hoki. A casa da paixão: ética, estética e a condição feminina. *Revista Iberoamericana* Jan.-Mar. 50, 126, 1984, p. l29-140.

PIÑON, Nélida. Ave de Paraíso, in: *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Grupo Aché, 1973.

PIÑON, Nélida. I Love My Husband, in: *O Calor das coisas*. Rio de Janeiro: Record, 1997, 51-59.

PIÑON, Nélida. La memoria femenina en la narrativa. *Diógenes*, Argentina: CEA, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, no. 201, marzo. 2004. In:

http://www.diogenes.unc.edu.ar/edicion/201/pinon.php

http://www.nelidapinon.com.br/panorama/inte/pan_textos_memoria_esp.php

PIÑON, Nélida. *Aprendiz de Homero*. Tr. Montserrat Mira. Madrid: Alfaguara, 2008.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Um jogo de máscaras: duplicidade em Nélida Piñon e Mary McCarthy, in GAZOLLA, Ana L. Almeida (org.). *A Mulher na Literatura*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, vol. I., p. 207-222, 1990..

SNEED, Paul M. An Interview with Nélida Piñon. *World Literature Today*, 18-21, Jan-April 2005.

TUBERT, Silvia, ed. *Del sexo al género: Los equívocos de un concepto*. Madrid: Cátedra, 2003.

TEIXEIRA, Níncia Borges. Entre o ser e o estar: a mulher no universo literário de Nélida Piñon. *Revista Mulheres e Literatura*. Rio de Janeiro, Ano 11, Vol. 1, 2007, http://www.litcult.net/revistamulheres_vol11.php?id=13.

VILLARINO PARDO, M. CARMEN. O quotidiano no feminino: alguns contos de Nélida Piñon., in: Saraiva, Arnaldo & Topa, Francisco, org. *Literatura Brasileira em Questão. Actas do II Congresso Português de Literatura Brasileira* [Porto, 8-10 maio 1997]. Porto: Centro de Estudios Brasileiros, Faculdade de Letras do Porto, 2000.