

Roland Forgues / Jean-Marie Flores
(Editores)

Escritura femenina
y reivindicación de género
en América Latina



ACTES

mare & martin

Recevez gratuitement le catalogue de nos dernières parutions
sur simple demande en écrivant aux :
Éditions Thélès - 11, rue Martel - 75010 Paris
ou par téléphone au 01 40 20 09 10

Texte intégral

© Éditions Mare & Martin, 2004
ISBN 2-84934-002-2

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

INDICE

Prólogo / Roland Forgues	9
Introducción	
- Palabras del Rector de la UPPA / J. Michel Uhaldeborde	13
- Bajo el signo del Izard / Roland Forgues	17
- Elena Poniatowska y nuestra dulce Francia / Roland Forgues	21
- Mi familia y Francia / Elena Poniatowska	29
Conferencia inaugural	
- La literatura que sube de la calle / Elena Poniatowska.....	39
Capítulo I : Escritura periodística, biográfica y teatral	
- Mecanismos de construcción y representaciones públicas de mujeres periodistas en Méjico / Tanius Karam	55
- Frida Kalho, Gabriela Mistral, Nicole, tres mujeres que inventaron su vida. / Maritza Núñez	71
Capítulo II : Escritura artística y literaria (I)	
- Figurando, desfigurando y configurando. La feminidad en <i>La sombra alucinante</i> de Angélica Palma / Lady Rojas Benavente	87
- Ana Teresa Torres contra el olvido. Discursos femeninos contra cánones masculinos / Brigitte König.....	103
- Marvel Moreno : ¿Una escritura en mutación ? / Johainna Abdala-Mesa.....	121
- Apuntes sobre el desencuentro de los sexos en <i>La casa de la laguna</i> de Rosario Ferré / Jean-Marie Flores	137

- Infancia y prohibición en la poesía brasileña contemporánea / Angélica Soares	147
- Poesía erótica femenina afrobrasileña / Catherine Dumas.....	163

Capítulo III : Escritura artística y literaria (II)

- Excilia Sardaña : Rebelión en la Híbrida. Intertextualidad en <i>El monólogo de la esposa</i> / Mariela Gutiérrez	187
- El mundo femenino en la poesía de Ester de Izaguirre / Juana Arancibia	199
- « Casi en pantuflas », la poética de Juana de Ibarbourou / Carla Fernádes	213
- La interdiscursividad en la obra de Cristina Peri Rossi : el ejemplo de <i>Las musas inquietantes</i> / Modesta Suárez.....	229
- ¿Poesía femenina y música masculina ? : la música compuesta con texto de Carmen Luz Bejarano / Alfonso Padilla.....	251

Capítulo IV : Escritura y género : manifestaciones, formas y representaciones

- La santa y la prostituta. Métodos de fragilización de lo femenino en el <i>Manual de urbanidad</i> de Manuel Antonio Carreño / Carmen Diaz Orozco	267
- Tono picaresco en las autobiografías femeninas de <i>La Monja Alférez</i> y <i>Diablo Guardián</i> / Angel Estéban	279
- Escritura de madre e hija. Del diario de Berta Abello a las novelas de Marvel Moreno / Jacques Gilard.....	291
- Cara, cuerpo y capital : los estereotipos sobre la mujer en <i>Softa de los presagios</i> de Gioconda Belli / Sophie Lavoie	303
- Ninfas voluptuosas y castas : el imaginario femenino en la novela decadentista venezolana / Gregory Zambrano.....	313
- Identidad y utopía en <i>La flor de lis</i> de Elena Poniatowska / Roland Forgues.....	331

Capítulo V : Escritura y género : aspectos históricos, culturales y teóricos (I)

- Destierros privados, migraciones públicas. Una mirada de género a la escritura femenina en América Latina / Doris Moromisato 345
- Idea Vilarriño : entre teoría y poesía / Natalia Giannini 355
- Hacia la formulación de una teoría del discurso feminista en A. Latina : Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Luisa Valenzuela y Cristina Peri Rossi / M. Teresa Medeiros-Lichem 373
- Mirada de mujer, mirada que descentra. Escritoras latino-americanas del siglo XX / Yolanda Westphalen 389

Capítulo VI : Escritura y género : aspectos históricos, culturales y teóricos (II)

- Avatares del texto femenino / Helena Araujo 409
- La escritura femenina testimonial del Post-boom / Rosa Tezanos Pinto 423
- El proceso de reflexibilidad en *Lluvia* de Victoria de Stefano / Lilibeth Zambrano 433
- Eros Volusia : danzar el Brasil / Eliana Bueno Ribeiro 445

Capítulo VII : Escritura histórica y política : ensayos, testimonios y confesiones

- El retrato de mujeres indígenas, mestizas y negras como discurso de la condición racial y social en México y Cuba / Tania Lescaille 469
- Rosario Ibarra y el movimiento ¡Eureka ! : el discurso de una mujer en las luchas sociales de México / Silvia Lidia González 491
- *Nosotras* (Uruguay, 1945-1953), las contradicciones de la escritura femenina comunista y sus significados sociales / Gerardo Leibner 501
- Voces que duelen, voces que luchan. Testimonios de mujeres familiares de detenidos desaparecidos del cono sur / Carla Peñaloza 523

Capítulo VIII : Escritura y género : aspectos históricos, culturales y teóricos (III)

- Desconstrucción de los géneros : aspectos históricos y literarios / Elódia Xavier 539
- Elena Poniatowska : escritos en un marco feminista / Elena Urrutia 549
- Una tendencia transgresora en la literatura brasileña de autoría femenina / Helena Parente Cunha 565
- Del silencio a las palabras : la revuelta de las escritoras peruanas / Sara Beatriz Guardia 581
- Tendencias temáticas actuales de la narración femenina del Perú / Mylène Herry 601
- Laura Riesco, *Ximena de dos caminos* / Rita Gnutzmann 611

Capítulo IX

- Ser mujer hoy en día en América Latina / Entrevista de Roland Forgues con Elena Poniatowska 625

Clausura :

- El trabajo es inmenso... / Pierre Forgues 643

TONO PICAresco EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS DE LA MONJA ALFÉREZ Y DIABLO GUARDIÁN

Por

Ángel ESTEBAN
(Granada, España)

El debate sobre el alcance y los límites de la picaresca sigue abierto. Pero más allá de problemas como el lugar de *El Lazarillo de Tormes* con relación al género, el propósito moral de la mayoría de las obras, la filiación barroca o netamente hispánica de muchas novelas, o la múltiple y variable interacción entre autor, realidad representada, ideología y lector, etc., lo que sí cabe destacar es que el tono picaresco se repite incesantemente en narraciones de todas las épocas, y que en muchas ocasiones, las notas definidoras del género permanecen invariables con el paso de los siglos, a pesar de que responden a realidades sociales y epocales muy diversas. En ese sentido, dos obras tan dispares como *La historia de la Monja Alférez*, *Catalina de Erauso*, escrita por ella misma, y *Diablo Guardián*, del mexicano Xavier Velasco, ganadora del último Premio Alfaguara, poseen asombrosas coincidencias que vale la pena resaltar, no sólo porque los paralelismos son evidentes, sino porque los mecanismos de respuesta ante realidades tan alejadas en tiempo, espacio y entorno social, evidencian que el hombre ofrece siempre comportamientos sistemáticos, los cuales, aplicados a la exposición literaria, se resuelven en unidades narrativas, estructuras y patrones, como bien sugiriera Vladimir Propp en *Morfología del cuento* en relación con los relatos maravillosos, asegurando que « el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas » (Propp, 13).

Catalina de Erauso comienza el relato de su vida, en primera persona, del mismo modo que Lázaro de Tormes : cuenta el nacimiento (lugar y modo), dice quiénes son sus padres, y da un apunte somero sobre su infancia hasta llegar al hecho desencadenante de la huida del convento y el posterior servicio a varios amos, primero en la Península y luego en el Nuevo Mundo. Se escribe desde la edad adulta, hacia 1625, cuando el personaje ya se ha abierto camino en la vida y está acomodado, y el relato se plantea como una confesión, que justifica toda una trayectoria vital, en la cual también, como cualquier pícaro, ha servido a muchos amos y se ha curtido en la *escuela de la calle*. Pero los rasgos picarescos no terminan ahí. La estructura de los capítulos es similar, con un título, a veces largo, que resume en tercera persona lo que acontece en él, la aventura, para luego pasar a la escritura autobiográfica. Del mismo modo, el amoralismo de ciertos pasajes sin aludir a lógicos problemas de conciencia, el tono irónico o burlesco de muchas secuencias, etc.

Lo más interesante del caso de la pícaro vasca en la América de principios del XVII es el carácter autobiográfico de la obra. No se puede hablar estrictamente de una novela, aunque el texto posee rasgos claros de actitud narrativa. Ahora bien, el autobiografismo de Erauso está más cercano a la novela que al género de las crónicas y relaciones típicas de los primeros siglos de la Colonia. En ese sentido, estamos ante una obra singular y sorprendente. Son muy pocos los textos que poseemos de mujeres escritoras antes del XVIII. Ese escaso repertorio se reduce todavía más si nos fijamos en unos determinados géneros literarios, como el de la autobiografía. Un somero vistazo a las historias de la literatura confirma la impresión. En el Barroco de Indias sólo encontramos tres : la de Catalina de Erauso, la de Sor Juana Inés de la Cruz y la de Sor Josefa Francisca del Castillo. En Europa las dos primeras autobiografías relevantes son femeninas : *The Book of Margery Kempe* y las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, ambas de principios del siglo XV, y la española considerada como la primera autobiografía en nuestra lengua y la única conservada de la época. Sólo a mitad del XVI y en el XVII el género comienza a desarrollarse, a través de la historia — esta vez masculina — del *Lazarillo de Tormes* y, un poco más tarde otra autobiografía femenina, *El libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús. Completa esta naciente tradición de escritura femenina la publicación de algunas obras de corte pica-

resco como *La pícaro Justina* o *La lozana andaluza*. Si tenemos en cuenta que éste es casi todo el corpus del que disponemos para comparar la historia de Catalina de Erauso, realmente podemos decir que es la única obra de nuestro Siglo de Oro escrita por una mujer (o, al menos, con protagonista femenino) que narra las aventuras de un personaje que oscila entre el pícaro y el héroe de guerra.

Lo primero que salta a la vista es una paradoja: los primeros monumentos autobiográficos son femeninos, en una época en que la literatura escrita por mujeres es casi inexistente, y con las restricciones ideológicas que suponía exponer la realidad del sujeto por escrito y desvelar la intimidad, es decir, el paso del ámbito privado al público, que era prerrogativa del hombre. La obra de Erauso tiene un doble valor, pues contiene en cierta medida algunos rasgos comunes a la autobiografía espiritual de Santa Teresa o del resto de las religiosas de la época, pero también posee la impronta del relato ficcional que había sido instaurado a mitad del siglo XVI por Lázaro de Tormes, y cuyos más eximios representantes fueron hombres (el Buscón, Guzmán de Alfarache, etc), con las excepciones femeninas antes citadas. Las *Memorias* de Leonor López de Córdoba son un documento interesante, a pesar de su brevedad (apenas nueve páginas), porque desarrollan, dentro del ámbito privado, y a diferencia de las autobiografías de religiosas o santas, un discurso de legitimación social, política y económica, que no será nada ajeno a los propósitos de la Monja Alférez. Esta dama noble castellana de fines del XIV y principios del XV, después de sufrir un grave revés a consecuencia de las guerras civiles entre el rey Pedro I el Cruel y su hermano Enrique II de Trastámara, describe cómo tuvo que luchar contra la adversidad para superar la hecatombe familiar y social de su linaje, y así librarse de sus detractores. Su religiosidad, también cercana a la de Erauso, es fundamentalmente pragmática, pues la utiliza para conseguir sus fines. Del mismo modo que Catalina implica al obispo de Guamanga y al Papa para justificar su estado, mantener su independencia y asegurar un futuro, Leonor reza a la Virgen María para afirmarse a sí misma, para que se cumplan sus planes y se hagan realidad sus deseos.

Estos textos, ya de por sí sorprendentes, lo son mucho más si somos conscientes de que los relatos de vidas individuales eran poco valorados en la época, pues no constituían novelas, es decir, narrativa

de ficción (*inventio*), pero tampoco tenían el prestigio de la Historia, pues en ésta se relataban sucesos generales que afectaban a colectividades, dignas de ser descritas y guardadas en la memoria, mientras que la autobiografía se ocupaba únicamente de trayectorias personales, y el concepto de individualidad, necesario para el género biográfico, no queda totalmente fijado hasta bien entrado el Siglo de Oro, y nace ligado al ámbito de lo masculino. A esta norma aristotélica hay que añadir otro elemento nada despreciable: la descripción de la vida propia era también infravalorada y poco estimada por los moralistas, que veían en su ejercicio un prurito de vanidad que afeaba la construcción del alma plenamente cristiana.

Esto, en una mujer suponía una traba todavía mayor, pues con frecuencia se le negó la autoridad y la educación para hablar de sí misma, y menos en un texto escrito. Sólo dentro del contexto religioso cabría esa posibilidad, ya que algunas mujeres tuvieron así acceso a la educación, y además se les permitía escribir sus experiencias sólo como un ejercicio de ascesis, una confesión, y en el caso de las santas como un modo de ayudar a las generaciones venideras a recorrer los caminos de la vida interior. Fuera de esos ambientes, las mujeres apenas tuvieron voz pública. Por ello, la obra de Erauso se erige como uno de los máximos exponentes de la transgresividad en su época, pues la autobiografía había llegado a ser un instrumento para consolidar el poder de los hombres. Ahora bien, Catalina introduce una variante que matiza el sentido de lucha contra la dominación masculina: se trata de una mujer que desarrolla una actividad « varonil » bajo un disfraz y unas costumbres propias del hombre. Catalina, como mujer, no posee la autoridad suficiente para hablar de sí misma, pues tampoco es, en puridad, una « santa » al estilo de Teresa de Ávila, ni una noble, al modo de Leonor. Su ascendencia española, vasca por más señas, de una familia hidalga, acomodada y conocida, o sus diez años en el noviciado de un convento no son credenciales suficientes para convertirla en potencial sujeto de una autobiografía. Debe, por tanto, convertirse de algún modo en hombre. Cuando da ese paso y « absorbe las cualidades masculinas, adquiere la categoría universal y la autoconciencia que le garantiza la autoridad y el derecho de poder hablar. Pasa de ser sujeto pasivo a agente, y del ambiente doméstico y encerrado del convento al público » (Juárez, 148). De esa manera, escapa a cualquier tipo de canon, y ejecuta con gran habilidad, paso a

paso, las estrategias necesarias para conformar una identidad híbrida, que se presenta como verdad, a diferencia del travestismo jocoso y burlesco de las comedias de la misma época. La evidente actitud transgresora no impide, por tanto, el deseo de verosimilitud, ni resta validez y coherencia a la justificación del mismo relato, sino que más bien apuntala la circularidad programática e intencional del texto picaresco, que ejecuta, como colofón, la exposición del caso, dando fin y finalidad a la estructura del mismo. Lázaro de Tormes relata su ascendencia, infancia y a qué amos sirvió hasta conseguir el oficio que desempeña en el momento de contar su historia y casarse con una criada del Arcipreste de Sant Salvador; es decir, cuenta el caso para que no resulte humillante o rastrera la situación en la que se encuentra, ya que su mujer es, además, barragana de su amo. Catalina cuenta su caso con las propias y distintas vicisitudes, pero del mismo calado y finalidad: conseguir una posición social y económica. Su discurso confesional se acerca considerablemente a un tipo de memorial o relación de servicios, el *genere humili*, que para muchos críticos es el verdadero origen de la picaresca. En él, un individuo de rango inferior, casi siempre relacionado con el estamento militar, contaba desde su perspectiva autobiográfica los méritos que había ido acumulando durante años, con el fin de que otra persona de rango superior y con capacidad de decisión pudiera conseguirle alguna prebenda, que supusiera, si no el ascenso social, sí al menos una recompensa económica.

Esta clase de documentos proliferó de un modo muy claro a partir de la conquista y colonización del Nuevo Mundo, cuando innumerables miembros de las clases bajas vieron en América un lugar para medrar social y económicamente, para hacer méritos de un modo fácil, pues en la Península la impermeabilidad social era todavía una realidad, consolidada desde el feudalismo medieval. Catalina dirige un memorial al Monarca y al Consejo de Indias con el propósito de conseguir un sueldo vitalicio como justo premio a sus servicios, relato que guarda una gran semejanza con otros conocidos de la época como los *Infortunios de Alonso Ramírez*, del mexicano Sigüenza y Góngora, o el *Discurso de mi vida* del corsario y capitán madrileño Alonso de Contreras, escrito en Palermo, en 1630, donde el delito, la inmoralidad y los métodos del pícaro se describen con una sinceridad que recuerda a la de la monja. ¿Cómo compaginar, entonces, la apología del crimen y la transgresión con la justificación de un mérito por el

que el yo narrador trata de conseguir favores reales? En el caso de Catalina hay dos motivos cruciales: ha guardado su virginidad y ha contribuido con su servicio a perpetuar las estructuras de poder de la monarquía. Las once muertes provocadas por ella en su relato confesional se convierten en acciones no sancionables moralmente porque los méritos ganados en el campo de batalla o en duelos y pendeñías refuerzan la idea imperial de la Corona, porque rememoran las luchas que el cristiano de Castilla ha protagonizado durante ocho siglos contra el moro infiel. La coincidencia de la fecha de 1492 como término de la Reconquista e inicio de otra conquista, la de ultramar, se convierte en un símbolo, a través del cual la idea imperial de España tiene un carácter político pero también religioso. Es decir, hay en una estructura superficial un ataque a la situación de la mujer en la época y al tipo de sociedad patriarcal que sustenta esa ausencia de protagonismo femenino, pero en otra estructura más profunda hay una connivencia con el modelo político que ha de satisfacer las ambiciones de la protagonista.

Si atendemos ahora a la obra de Xavier Velasco, *Diablo Guardián*, descubrimos itinerarios paralelos. Este mexicano nacido en 1958 es autor también de un ensayo sobre una conocida banda de rock de su país, *Caifanes*, una novela corta, *Cecilia* (1993), y un libro de crónicas nocturnas, *Luna llena en las rocas* (2000). En su última obra se cumple a la perfección el esquema dado por Lázaro Carreter en 1972 para los rasgos esenciales del género picaresco:

A/ la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias, es decir, con fórmula radicalmente diversa de la caracteriza a la *novella* (corta);

B/ la articulación de la autobiografía mediante el servicio del protagonista a varios amos, como pretexto para la crítica; y

C/ el relato como explicación de un estado final de deshonor (Lázaro Carreter, 204-205),

Pero también posee muchas de las características que unen a autores del momento, como el César Aira de *Cómo me hice monja* o *Ema la cautiva*, el uruguayo Rafael Courtoisie, los chilenos Roberto Bolaño y Alberto Fuguet, el peruano Jaime Bayly, el boliviano Edmundo Paz Soldán, el peruano-mexicano Mario Bellatín y algunos otros miembros de la generación de McOndo o del *Crack*, autores que responden

a muchos de los rasgos con los que críticos actuales definen la posmodernidad, como superación de la época moderna, que recicla los esqueletos culturales de otras épocas, reintegrándolos indefinidamente, y se resuelve en la estética del *pastiche* y la *esquizofrenia*, al decir de Fredric Jameson. Para otros, como Lyotard o Hassan, se trata más bien de una estrategia de subversión cultural opuesta al paradigma moderno, mientras que Lipovetski habla de un nuevo y superlativo individualismo narcisista imperante en las sociedades modernas, que conduce al vacío moral. En fin, para apocalípticos como Baudrillard la posmodernidad es algo definitivo e insuperable, algo así como el fin de la historia, y la destrucción absoluta del sujeto.

En el caso que nos ocupa, Violetta, la protagonista, al final de su vida cuenta sus peripecias en unas cintas que ha ido grabando, con el fin de que Pig, su diablo guardián, las escuche cuando ella haya muerto y escriba acerca de su vida. En primera persona, nos habla de su infancia, y del fatídico día en que sus padres, cuando sólo tenía 15 años, iban a internarla en un psiquiátrico. Violetta les robó todo el dinero que tenían escondido, casi 115.000 dólares, y escapó a los Estados Unidos, donde dilapidó la fortuna en Nueva York, y comenzó a visitar los mejores hoteles para captar empresarios ricos y sacarles un buen puñado de dólares a cambio de su compañía, como prostituta de lujo, algo que consigue con suma facilidad. De Nueva York a Las Vegas, y de vuelta a México, una inteligente y transgresora Violetta narra los miedos, la soledad y las ilusiones rotas de una chica encantadora que construye su vida sobre el desenfreno, el crimen y la manipulación de los demás. La mexicana es una pícara posmoderna, que hace lo que haría « Madame Bovary hoy en día con una American Express » (Bajo, 2), que se enfrenta al mundo de valores de sus ancestros con un cinismo que justifica sus desmanes, porque son el reverso sarcástico de la hipocresía de sus padres, quienes simbolizan los valores burgueses.

Paz Alicia Garcíadiego, esposa del director de cine Arturo Ripstein, y guionista que va a adaptar el texto narrativo para el cine, declaró que « es de los personajes femeninos más interesantes de la literatura mexicana: cínico y lleno de matices », y que posee un magnífico « tratamiento del lenguaje en carne viva » (Aréchiga, 1). Es ésta otra de las coincidencias con el género narrativo en general y con la historia de

la *memia* en particular. Siendo dos lenguajes muy diferentes, el del Siglo de Oro, y el de la posmodernidad del siglo XXI, cumplen en sendas obras una idéntica función: corroborar y sellar la transgresividad que cuestiona el estatus femenino de sus respectivas sociedades. Lenguaje sin pelos en la lengua, henchido de fuerza, sentido del humor, expresiones populares e incluso soeces, exageraciones y juegos de palabras, de una incontestable locuacidad crítica y un expreso carácter de oralidad. Y con él, la ambigüedad entre verosimilitud y verdad, ficción y realidad. En toda obra picaresca, el *caso* marca el pacto de veracidad entre narrador y lector, y marca también la *verosimilitud*, entendida como verificabilidad y como no imposible en el contexto de una probabilidad estadística. Esta misma idea ha sido defendida con brillantez por Francisco Rico en su edición de *El Lazarillo de Tormes* (Rico, 46-47) o por el autor de estas líneas con respecto a la *Memia* Alférez (Escobar, 43-77). Pero Velasco recorre, dentro de la misma ambigüedad, un camino inverso. Si los narradores del Siglo de Oro necesitaban hacer creíble su versión de los hechos, el mexicano declara en un artículo, lleno de cinismo pero de sabiduría e inteligencia narrativas, que su narrador ha navegado en un laboratorio de enigmas y perplejidades, que la verdad y la realidad son tan fantásticas, que se le hace necesario *mentir* para que el lector aplique correctamente los cánones de verosimilitud exigidos al género. Éstas son sus propias palabras:

« He contado esta historia varias veces, pero nunca es igual. No es una historia que pueda pasar, sino una que pasó -entre ciertos lectores, su valor es más alto por esta inaprehensible circunstancia-. No obstante, al tratarse de un obvio imposible, cada vez que cuento debo poner énfasis en el solo ingrediente que me parece por sí mismo bastante para vencer el celo de los demás escépticos: la perplejidad del narrador. Cuento, pues, una historia que no puedo creer, y que sólo la creo porque me ha sucedido. Pero al tratar de hacerlo, pienso: *Nadie me va a creer*. Y a lo mejor por eso nunca me queda igual, puesto que lo que narro es el transcurso (tardío, traicionero, artificioso) de mi incredulidad, con la vehemencia suficiente para que lo que *es* cierto también *parezca* cierto. ¿Por qué, si cuento la verdad, experimento las angustias del mentiroso, hasta el punto de emplear sus mismos artificios? Porque después de lo que me ha pasado, y más aún tras todo

aquello que *no* surción de la mentir

Y un poco m postura del autor evolución en el n el texto se convie y su lógica inter ficción se mide i mi caso, tengo s sino *ella*, quien ría escurriliza: un beato, está t abandonarla a: los autores clás dernos fingen mayor y más e den del texto juego como u », preguntaba de azotarlo y contestó, en j la pregunta y el camino. L único dios es

Y una últ la problemá Catalina de conservamo ella habría (Heredia, A prólogo a s diestra en t vamos una María Trig Matía Feric cional del una histor

aquello que *no me ha pasado*, creo en la realidad como una pura invención de las mentiras » (Velasco 2003b, 1).

Y un poco más adelante, dentro del mismo artículo, asume la postura del autor que se distancia de su obra y pierde las riendas de su evolución en el momento en que cede el punto de vista al narrador, y el texto se convierte en una realidad autónoma, con su verdad propia y su lógica interna : « A veces, el poder de convencimiento de una ficción se mide por la seguridad que ostenta su autor al desvelarla. En mi caso, tengo sólo un par de sólidas certezas : una es que no soy yo, sino *ella*, quien sabe toda la verdad (y nada más que tal) de esta historia escurridiza ; la otra es que *ella*, la mujer a la que he seguido como un beato, está tan cerca de entregarme sus secretos como estoy yo de abandonarla a un lado de la carretera » (Velasco 2003b, 8). Mientras los autores clásicos fingían que es verdad lo que es mentira, los posmodernos fingían que es mentira lo que es verdad, colocan un espacio mayor y más oscuro entre autor implícito y narrador, y se desentienden del texto para que el lector participe activamente y entre en el juego como un contrincante maduro y versado. « ¿Qué es la verdad ? », preguntaba un dubitativo y asustado Pilatos a Jesús, poco después de azotarlo y momentos antes de mandarlo al patíbulo. El acusado no contestó, en parte por la hipocresía del gobernador romano al hacerle la pregunta y en parte porque ya había dicho en otra ocasión : « Yo soy el camino, la verdad y la vida ». Para el escritor contemporáneo, el único dios es el texto, y de éste emana su propia verdad.

Y una última cuestión que vuelve a ligar a las dos obras picarescas : la problemática genérica del autor de la autobiografía. En el caso de Catalina de Erauso, el problema está todavía sin resolver, porque no conservamos el supuesto manuscrito de 1625 que, de su puño y letra, ella habría entregado al editor Bernardo de Guzmán en Madrid (Heredia, VI), aunque el poeta francés José María de Heredia, en el prólogo a su edición, asegura que escribió el relato « de su mano, más diestra en manejar la espada que la pluma » (Heredia, V). Sólo conservamos una copia de mitad del XVIII, sacada por el poeta Cándido María Trigueros, que fue la base para la primera edición, de Joaquín María Ferrer en 1829 en París. Así las cosas, y dado el carácter excepcional del relato, muchos críticos piensan que bien se podría tratar de una historia contada por ella a un escritor, el cual habría redactado con

un estilo literario y vivo las andanzas de la monja, o incluso podría ser una invención del propio Trigueros, basada en las crónicas de la época sobre el personaje (Menéndez y Pelayo, 369).

Si aceptáramos la autoría masculina de un texto con protagonista femenino, la obra perdería excepcionalidad ya que, como hemos dicho, es uno de los textos pioneros de escritura autobiográfica femenina en el ámbito hispánico ; sin embargo, se le añadiría otro valor : la pericia del narrador-hombre para crear el personaje de una mujer peculiar y sobresaliente. Esa misma virtud es la que, indudablemente, posee el texto de Velasco. No es común que un hombre sea capaz de crear una personalidad tan completa, tan compleja, tan viva y tan verosímil. Véase, por ejemplo, la debilidad de muchos de los personajes femeninos de Vargas Llosa, Gracia Márquez, Rómulo Gallegos, etc., sobre todo cuando son protagonistas de los relatos. Excepciones a esta regla encontramos en Cortázar, Alfredo Bryce o el mismo Velasco. El mexicano se ha metido en la piel de esta pícara, y probablemente ha sido el primer destinatario de esas cintas grabadas. Él ha sabido forjar una sensibilidad femenina y un carácter especialmente dotado para la maldad y el cinismo, en una confesión posmoderna que nada tiene que ver con los primeros diarios íntimos escritos por mujeres en los albores del Romanticismo. Sirvan como colofón estas palabras de Violetta a su diablo guardián, antes de empezar el relato de sus fechorías :

« Ave María Purísima : me acuso de ser yo por todas partes. O sea de querer siempre ser otra. Y hasta peor : conseguirlo ¿ajá ? Me acuso de bitchear, witchear y rascuachear, de ser barata como vino en tetrapak, y al mismo tiempo cara, como cualquier coatlicue traicionera. Me acuso de haber robado, no una ni dos veces sino a toda hora y en todo lugar, como chingado pac-man cocainómano. Me acuso de acusar al confesor de mis pecados, y de haberlo nombrado Demonio de Mi Guarda sin siquiera explicarle la clase de alimaña que estaba contrayendo. Porque a mujeres como yo no las conoces ; las contraes. Como los matrimonios y las enfermedades y las deudas. Ay, mi Diablo Guardián : Dios te lo pague » (Velasco 2003a, 11-12).

BIBLIOGRAFÍA

ARÉCHIGA, Gustavo. « Le escribe Paz al *Diablo Guardián* », *Mural.com*, 10 de marzo de 2004, sección Cultura, p. 1.

BAJO, Ricardo. « Todos llevamos un *Diablo Guardián* », entrevista a Xavier Velasco en *La Prens@*, La Paz (Bolivia), marzo de 2003, p. 1-4.

ESTEBAN, Ángel (Ed.). *Historia de la Monja Alférez. Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, Madrid, Editorial Cátedra, 2002.

HEREDIA, José María (de). « Prólogo » a *Historia de la Monja Alférez (doña Catalina de Erauso), escrita por ella misma e ilustrada con notas y documentos por don Joaquín M^a de Ferrer*, Madrid, Tipográfica Renovación, Biblioteca « El Sol », 1918.

JUÁREZ, Encarnación. « La mujer militar en la América Colonial : el caso de la Monja Alférez », *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 10-11 (1997) p. 147-161.

LÁZARO CARRETER, Fernando. « Para una revisión del concepto *novela picaresca* », en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972, p. 195-229.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. « Carta del 16 de enero de 1904, a don Carmelo Echegaray », *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1925.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2000, 10^a ed.

RICO, Francisco (Ed.). *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1987.

VELASCO, Xavier. *Diablo Guardián*, Madrid, Alfaguara, 2003a.

VELASCO, Xavier. « Para un fugaz reporte de obstetricia literaria », *fullmoontonic.com*, 2003b, p. 1-9.