



Lingüística y Literatura

ISSN: 0120-5587

revistalinylit@udea.edu.co

Universidad de Antioquia

Colombia

Araújo, Helena

DIALOGISMO Y ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN HELENA ARELLANO MAYZ Y
PIEDAD BONNETT

Lingüística y Literatura, núm. 61, 2012, pp. 333-341

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476549333022>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DIALOGISMO Y ESPACIO AUTOBIOGRÁFICO EN HELENA ARELLANO MAYZ Y PIEDAD BONNETT

Helena Araújo
Université Populaire de Lausanne

Recibido: 15/01/2012 Aceptado: 26/01/2012

“**E**l punto de partida del relato autobiográfico es arbitrario”, dice Nora Catelli, “su orden compensa esa arbitrariedad sometiéndola a las convenciones de la narración —construcción del personaje, del paisaje y de los sentimientos, balanceo entre las esferas de lo exterior y lo interior” (1991: 18). Relegada al ámbito de lo ancilar por un supuesto intimismo, la literatura “femenina” pudo considerarse autobiográfica. ¿Acaso la autobiografía no ha sido un género de dudosa reputación? Sin embargo, hablando sobre sí mismas las mujeres llegan a caracterizarse por lo que expresan o callan con respecto a una identidad que hallan a partir de su pasado. En este género, la lectura de memorias personales se asemeja a la de textos próximos a la autoficción que, sin embargo, cumplen con lo que se ha denominado “pacto autobiográfico” (Catelli, 1991: 12). ¿Dudarlo? Las mujeres han de escribirse y describirse al ritmo de sus dudas y sus hallazgos, asimilándose a ese género —el autobiográfico— en que narradoras y protagonistas llegan a reconocerse en la inscripción de un nombre propio y en el uso de la primera persona. Cabe agregar, sin embargo, que la primera persona disimula una tercera persona muy discreta. ¿Acaso la autobiografía no es

indirecta por definición? Herederas de una cultura a la vez machista y marianista, cargada de cánones éticos y religiosos, las mujeres construyen su escritura como se han venido construyendo ellas mismas; la lucha contra prejuicios y tabúes implica una voluntad testimonial. Al creerse subjetivas, amplían el espacio literario, desafiando la mentalidad falocrática. Así, aunque Hélène Cixous admite que sea difícil “definir” una práctica femenina de la escritura y pretenda que nunca ha de ser “teorizada, encerrada, codificada”, también concede que puede ser “fluida, vibrante, dinámica”, y que el hablar desde el inconsciente “privilegia lo poético” (Hohne y Wussow, 1994: 3).

En uno de los libros que dedica a “la inteligencia de las emociones”, Martha Nussbaum explica que “las artes narrativas son importantes pues ilustran a la persona que desea comprender las emociones: también son importantes por lo que obran en la vida emocional” (2001: 236). A lo largo del texto, “la compasión difiere de la empatía, que implica una reconstrucción imaginaria de las experiencias del sufriente” (2001: 327). ¿Admitirlo? Esta “reconstrucción imaginaria” puede obrar a partir de ciertas técnicas narratológicas ¿no lo comprueban autoras como la venezolana Helena Arellano Mayz?

Ajena a las crudezas del *dirty realism* o a la erotomanía comercial, la primera novela de Helena Arellano Mayz presenta una narradora tan ingenua como descrita. En *¿Murciélagos o Mariposa?* (2005) los monólogos de una hablante capaz de proyectarse libremente en la escritura, acusan rasgos de autoficción en la medida en que intentan recobrar el tiempo gastado restituyéndolo a la memoria. “Las distancias palidecieron ante la posibilidad de expresarme y ser comprendida. ¡Fue tan “emocionante”! Marcelo me llenó de movimiento, sentí mi alma fluir sin contención” (2005: 60) ¿Dudarlo? Marcelo será el amante-maestro, el doncel imaginario por fuera y por dentro de una omnipresente bibliomanía. Venido de una Italia renacentista, resurgirá en la asoleada Caracas y en una Francia de catedrales tan célebres como las piazas y campanarios florentinos. ¿Qué decir del relato? El desenfado verbal, la apropiación de lo concreto, el giro irónico y la risueña rebeldía, permiten renunciar aquí a indeterminaciones semánticas a favor de la transparencia y la sinceridad. Construido a partir de la realidad inmediata con un léxico menos intelectual que sensorial y menos racional que intuitivo, el discurso sabe adaptarse a vivencias momentáneas, ¿no ha de ser tan importante una niña preadolescente como el galán que encandila su imaginario? “A Eugenia le bastó mirarlo una primera vez para saber que lo quería siempre. Además compartían una pasión vital: el amor por la palabra impresa” (Arellano, 2005: 25). Indudablemente, en la narración prima el instante, lo que no podrá borrarse con los años. Al expresarse, la hablante ansía revelar lo esencial de su vivir. A la vez prolífico y riguroso, hermético y vitalista, este texto parece encerrar

un secreto: aún admitiendo la experiencia como territorio de conocimiento, quien lo redacta rehúsa adaptarse a cualquier proceso analítico. ¿No intenta armonizar significantes y significados hasta ceder y sentir? Reflejo de la realidad, la escritura también puede hacerse intimista y asumir los colores de un diario, prefiriendo a la categoría secuencial una composición fragmentada, construida a capricho del tiempo. Que el primer nivel de lectura tienda a la comunicación inmediata no implica excluir niveles más profundos. Al final, el epílogo tiene los tonos de una piadosa capitulación: “Aún permanezco a oscuras, confundida, sin embargo, satisfecha. Cobarde no he sido, no le he temido a las corrientes profundas que han sacudido mi alma más de la razón, de los principios adquiridos, de lo sensato y de lo prudente. [...] No me arrepiento. Valió todas las penas” (2005: 96)

Luego de una primera novela con ilusiones eróticas y desencuentros románticos, Helena Arellano Mayz publica en 2008 *A dos manos*, sobre el idilio ilusorio entre un joven intelectual a quien se le pierde en las calles de París un epistolario amoroso y una joven intelectual que por casualidad se lo encuentra. ¿Creerlo? Aflorando el absurdo, uno y otra se exigen un discurso liviano, tan evocador y tan gráfico como los *collages* que suelen inspirarle a la narradora ciertos grafismos provenientes de su vocación artística. Definitivamente, para Arellano Mayz la prosa es una compulsión de imágenes, un reto constante, una experiencia obligatoria. ¿Dudarlo? Los protagonistas aspiran a un texto que sea “puro invento”, ejerciéndose en idiomas vertidos al surrealismo: si en sus cartas la pasión aflora, alternando con el bagaje sentimental, pueden también incurrir en crudezas, subordinando el principio de realidad al principio de ficción. Sí, sí, en esta novela titulada *A dos manos*, el fervor de los amantes ha de ser recíproco y ha de ostentarse y abolirse alternativamente. ¿Acaso no viven en la París literaria, estrastralaria, legendaria? Mientras transitan reconociéndose en avenidas y bulevares, mientras descubren emblemas, signos y símbolos de fusión, sus confidencias brotan en metonimias líricas o en versiones delirantes. ¿Un ejemplo? Cuando “él” va descubriendo la V del descote de “ella”, también va presintiendo Vigor, Vehemencia y Vitalidad. Una alternancia de ironías y de lirismo espontáneo, otorga a esta correspondencia cierta densidad antológica y cierta erudición. “No eres tú quien flota estremecida”, escribe “él”, “soy yo quien al leerte viaja fascinado sobre una alfombra de papel” (Arellano, 2008: 73).

¿Cómo abordar un itinerario de quimeras y realidades a la vez ejemplares y grotescas, absurdas y convencionales? Afiliada desde su infancia a las élites venezolanas, la protagonista de la tercera novela de Arellano Mayz, *Lances, lunares y luces* (2010), intenta experiencias en el ámbito sacrílego de la tauromaquia por iniciativa de su hermano Antonio, quien no sólo la invita a corridas en Caracas y Valencia, sino también de paseo a Sevilla y la inicia en las artes de la torería. Atraída

por Manolo, un cordobés que merece las glorias del estrellato, Lucía Lugo, la protagonista, se enamora luego de un Sebastián celeberrimo, pese a que le envíe cartas con “horrores” de ortografía y a que proteste cuando ella, disimulando, logra planear matrimonio con un paisano millonario después de haberse trasladado algunos meses a España y haber sido la querida oficial del famosísimo Dominguín. ¿Admitirlo? Durante todavía otro improvisado regreso a tierras caribeñas, la misma Lucía se divorciará y se casará en segundas nupcias con su compatriota Alfonso Solís, quien se ha dado el gusto de embarazarla y de saberla disfrutando las emocionantes etapas de una ansiada maternidad. ¿Creerlo? Ya con un hijo, Lucía se divorcia de nuevo y decide emparejarse con otro riquísimo paisano apellidado Garriguez, tan empeñado como ella en tener familia y organizar empresas de gran lujo y gran consumo, como la del viaje que realizaron a Nueva York, durante un septiembre tan trágico como dramático, antes de regresar a Venezuela para criar toros de lidia en la hacienda que hereda Lucía de su ilustrísimo padre. ¿Dónde más lances, lunares y luces? Difícil saberlo. Sin embargo al arriesgarse, entregarse, confundirse y hallarse en tan diversas conductas, la joven madre, como dice Julio Ortega en la solapa del libro:

[...] representa aquí la capacidad de reinventar el amor en el esplendor del deseo. Despertando al mundo de los sentidos, ella es una muchacha venezolana que descubre su sensorialidad y su limpia fe amorosa, en el espacio del desafío masculino y aventura que es el mundo taurino. Su ir y venir de la certeza de lo soñado a la ficción de lo vivido, se reproduce en el diálogo entre la narradora y su perro, que son “autores internos” y cómplices elocuentes en la lectura de la novela. (2010, solapa)

¿Lances? ¿Lunares? ¿Luces? Imposible negar que esta novela de Arellano Mayz implica —por su estilo y su ambientación— un espacio autobiográfico. En su ensayo sobre la autobiografía Nora Catelli afirma que “el sentido de narrar la propia historia proviene de dotar de un “yo”, mediante el relato, a aquello que previamente carece de “yo” (1991: 17). Además, para “personalizar su relato”, quien lo escribe ha de ingresar en el proceso consciente de sus emociones. ¿Admitirlo? Aquí, al lado de lo que podría imponer una narratología emocional, la protagonista se ejerce en un diálogo como subversión contra el discurso autoritario. ¿Recordarlo? Tanto las definiciones literarias de Mijail Bajtín como las de Hélène Cixous intentan subvertir el mundo monológico del patriarcado mediante ciertas formas de transgresión (Hohne y Wussow, 1994: 4). Ágilmente dialogado, el texto de Arellano Mayz recuerda que “toda novela es, en diferente grado, un sistema dialógico de imágenes y de ‘lenguas’, de estilos, de conciencias concretas, inseparables del lenguaje” (Todorov, 1981: 103). Además, en este caso, el dialogismo admite intenciones ejemplares en un ambiente que intenta procesos de formación. Como dice Judith Butler, “la clásica apreciación de la feminidad a la materialidad puede remitir a una serie de etimologías que

vinculan mater y matriz” (1993: 31) ¿Disimularlo? En *Lances, lunares y luces* la protagonista halla su identidad y su conducta en rituales de connubio. Sí, sí, más que disfrutar de sus aventuras eróticas Lucía Lugo aspira a vivir plenamente una vocación de madraza y un obsesivo anhelo de procrear, nutrir y ver crecer a sus hijos. ¿Por qué no? Las cartas, diálogos e itinerarios de esta novelística “presentan una visión abiertamente feminista, que incluye una crítica de las ideologías involucradas en la construcción de la subjetividad, la subversión del lenguaje falocrático y una re-escritura de la historia canónica” (Tomkins, 2006: 150). De manera simultánea, en los coloquios de *Lances, lunares y luces*, se enuncian, analizan e interpretan los procedimientos de un personaje canino, perro filósofo y literato que ilustra y ayuda a la escritora. ¿Adivinarlo? Aquí y allí, técnicas como la fragmentación, la parodia y la auto-reflexión alternan con elementos básicos del realismo, reforzando un proyecto deconstrutivo. A lo largo del texto, la modalidad que se manifiesta es la ironía, que abre camino hacia la ambigüedad. Así, “se trabaja con y sobre redes semióticas, produciendo a veces contextos miméticos respecto a ellas, otras veces proponiendo contramodelos”. Finalmente, “el amor tiene sus mensajeros y sus lenguajes, figuras convencionales que intervienen en una red de preguntas y respuestas, de gestos y prácticas” (Sarlo, 1985: 121).

El prestigio de la belleza

“Creo que escribir comporta una reflexión ética y estética que dicta la forma y compromete al escritor con una tradición que es, en primera instancia, la de su lengua, pero que va mucho más allá de ella”, expresó Piedad Bonnett en el homenaje que le rindió el Quinto encuentro de escritoras colombianas (2008). Luego de publicar notables antologías poéticas, además de algunos cuentos y obras de teatro, esta joven letrada se inicia en la novela a principios del milenio, ejerciéndose con talento en la denuncia político-social o asumiendo ocasionalmente el espacio autobiográfico. ¿Anunciarlo? Afín al *Bildungsroman* o novela de formación, *El prestigio de la belleza* (2010) parece ser una autobiografía tan imaginaria como verídica y tan verídica como imaginaria al describir los itinerarios de una niña que se considera fea en una sociedad que suele celebrar la belleza. “Mi madre se asustó al verme” (Bonnet, 2010: 11). ¿Dudarlo? La voz narrativa enuncia, explica y reitera la fealdad. Entretanto el amor, aún el amor materno “se manifiesta a veces con desesperación, egoísmo, tretas, trampas” (2010: 13). Obsesionada por su propio destino y por la inminencia de la eternidad, la niña se extraviará un buen día en el barrio residencial donde habita y sólo al ser encontrada, consolada y mimada concebirá que puede ser amada. Así pasan los días, pasan los años; a su madre se le ocurre leerle poemas y

tarde o temprano cae la niña en “la práctica abominable de la recitación” (2010: 20) ¿Cómo evitarlo? En una ocasión, al descubrir el potente sexo de su hermano y el no menos potente sexo paterno, decidirá examinar en un espejo los contenidos de su propia entrepierna núbil, horrorizando a su niñera. Desde entonces —¿cómo no?— ella misma se sabrá destinada al infierno. Sí, sí, su obsesión por las torturas que le infligirán los demonios ha de alternar con su angustioso, inevitable reconocimiento de la muerte. ¿Culparla? Ya en los umbrales de la adolescencia intentará creer en un Dios semejante al Cristo. A los doce años, con una menstruación precoz y senos “que no lograba disimular y que me avergonzaban” (2010: 52) cae enferma y dura más de dos meses encamada, tanto que se hace amiga del médico que la atiende, para luego levantarse por fin “orgullosa como un pavo, con mis caderas anchas y mi cuello esbelto” (2010: 54). ¿Sospecharlo? Poco después la deslumbrará una hermosa condiscípula llamada Zonja. Sí, sí, Zonja la audaz, la intrépida capaz de atreverse a torear y amedrentar a un buey. Así, progresivamente obsesionada por un amor culpable y por la inminencia de sus propios pecados, la protagonista inventará sus propias confesiones, admirándose de no evolucionar cuando “Dios había entrado en mí” (2010: 68). Por esa misma época, los espejos se le convierten en “espacios aterradores” (2010: 72). ¿Anticiparlo? Para entonces su familia decide mudarse de la provincia a la ciudad. Ya adolescente, deberá adaptarse a un colegio de monjas. Cómo no, allí vivirá sus primeras experiencias amorosas, antes de ser sorprendida, reprendida, expulsada y expedida por sus padres a un internado rural —dirigido también por religiosas—. ¿Sospecharlo? Allí conocerá a la seductora Amanda, quien intenta inmolarse antes de revelarle que su propia madre la detesta por andar enamorando a su padrastro —un candoroso profesor de literatura quien también termina seduciéndola a ella, la heroína, y narradora—. ¿Creerlo? Al final se percatará de que durante años de experimentos, fracasos y padecimientos ha estado transformándose, quizás por eso, al desvestirse y contemplarse desnuda en el espejo de su alcoba, ya es “otra” (2010: 204).

¿Por dónde va el discurso, la simbología, la retórica de Piedad Bonnett? Inicialmente, su hablante no desafía el concepto de la realidad, todo lo contrario. A lo largo del texto, las estrategias discursivas están orientadas a inventar condiciones de verosimilitud. Poco importa que el tema parezca banal, la voz narrativa siempre logra presentar lo vivido. ¿Aceptarlo? Bonnett traduce su mundo a una lengua que se inspira en la exageración. Si no le caben las convenciones normalizadoras es porque las anomalías imponen su ley. Además, no hay certezas ni manera de obtenerlas: todo procedimiento que intente instaurar normas puede ser invalidado. Si en sus primeras novelas Bonnett se aproxima al testimonio o a la ficción, su obra posterior implica un espacio autobiográfico. Al evocar la niñez, la adolescencia, ella misma es a la vez sincera e imaginativa:

La casa de mis papás, [cuenta] una casa de muchos cuartos con un gran patio central, fue en mi infancia mi mejor refugio; un sitio donde encontraba seguridad y cariño; sobre todo en medio de ese ambiente tan tenso que nos rodeaba debido a la Violencia de los años cincuenta y, de algún modo también, a la religión que era algo que me atemorizaba mucho cuando era niña. Y es que Amalfi era un pueblo anclado en la Edad Media. En Semana Santa, por ejemplo, me acuerdo de que además de las procesiones, la Iglesia organizaba actos muy dramáticos en cada esquina del pueblo, y eso a mí me impresionaba. Por otro lado, mi mamá me decía cosas como que si yo me miraba mucho al espejo, se me iba a aparecer el diablo, y las monjas del colegio, que si me moría antes de hacer la primera comunión me iba a ir para el infierno. Me acuerdo de que yo contaba los días para hacer la primera comunión porque le tenía mucho miedo a morir y a la idea de la eternidad. Me imaginaba la eternidad como un mar sin bordes y eso me aterrorizaba. También desde niña tuve miedo de mí misma. De algo que yo creía que tenía dentro de mí y no sabía qué era. Y fue un temor que me acompañó muchos años. A los doce años me dio una úlcera y seguramente era una somatización del miedo (Bonnet cit. Arango, 2008: 17)

Como lo afirma Paul de Man:

La autobiografía parece depender de elementos actuales y verificables, de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo más simple de representación, de referencialidad y de diégesis. Puede contener fantasmas y sueños, pero estas desviaciones de la realidad siguen arraigadas a un solo sujeto, cuya identidad se define por la innegable legibilidad de su propio nombre (Man, 1984: 68).

¿Dudarlo? La inminencia de la autonomía implica así un espacio cerrado que “puede ser también un microcosmos *viviente*, un entorno provisto de fuerza propia y con capacidad suficiente para proyectarla en los demás, llegando incluso a modelar sus ocupantes y a influir en su personalidad” (Bueno, 1992: 119). ¿Cómo ignorar ciertos elementos del espacio cerrado? Ya lo ha dicho Martha Nussbaum: “En sentido profundo todas las emociones humanas conciernen en parte al pasado, y guardan la huella de una historia que es a la vez comúnmente humana, construida socialmente e idiosincrática” (2001: 177) ¿Será ya tiempo de repetir que la atención prodigada a emociones y sentimientos inspira a la muy célebre Hélène Cixous el rechazo a una escritura “teorizada, encerrada, codificada”? Solamente los poetas alcanzan a emanciparse de las leyes del discurso. Sí, sí, los poetas “hablan desde el inconsciente, lugar secreto, reprimido” (Hohne y Wussow, 1994: 7) ¿Admitirlo? Al elegir su semiótica, Hélène Cixous abarca “la ruptura, la transgresión, la subversión contra el lenguaje autoritario” (1994: 5), acercándose de manera espontánea al gran Mijail Bajtín, para quien

toda novela es, en diferente grado, un sistema dialógico de imágenes y de *lenguas*, de estilos. De conciencias concretas, inseparables del lenguaje. El lenguaje, en la novela, no sólo intenta representar. Sirve por sí mismo de objeto de representación. El discurso novelesco siempre es autocrítico (Todorov, 1981: 103).

Ahora bien, transformado en novela, el relato de la infancia y adolescencia de esa narradora anónima que es Piedad Bonnett, admite cualidades de sicología genérica. ¿Recordarlo? Freud dice que “la ruta tortuosa hacia la identidad femenina es sumamente exigente y debilitante, una evocación de lo sucedido en la infancia demuestra que el desarrollo de una niña hasta su madurez puede ser arduo y complicado” (Abel *et al*, 1983: 172). Además, en un ensayo titulado *Feminidad*, Freud se refiere a “una identificación pre-edipiana con la madre, considerada modelo, y otra posterior al complejo de Edipo en que intenta liberarse de la madre y hallar su lugar con el padre” (1983: 337). ¿Acaso no se trata de un proceso de desarrollo? Sabemos que el desarrollo es un concepto relativo e ilustrado por factores relacionados entre sí: un desarrollo regulado dentro de la vida individual se observa en cada etapa. Y si unas veces la narración concierne a una epifanía (momento de auto-conocimiento crucial), otras veces la protagonista reconoce sus restricciones, “captando la posibilidad de ser más libre, buscando o rechazando un confinamiento que aspira modificar” (2010: 189). Como lo define Mijail Bajtin: “La vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo, interrogar, escuchar, responder, aceptar, etc.” (Todorov, 1981: 149). Y es en la novela, sí, que la intertextualidad aparece más intensamente (1981: 102).

Bibliografía

Abel, Elizabeth *et al.* (1983). *The voyage in. Fictions of female development*. Hanover/London: University Press of New England.

Arango, Catalina. (2008). “Viaje a la vida y obra de Piedad Bonnett”. En: *Quinto Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Piedad Bonnett*. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer.

Arellano Mayz, Helena. (2005) ¿Murciélagos o mariposas? Caracas: F & L Editores.

---. (2008). *A dos manos*. Caracas: F & L Editores.

---. (2010). *Lances, lunares y luces*. Caracas: F & L Editores.

Bonnett, Piedad. (2010). *El prestigio de la belleza*. Bogotá: Taurus.

Bueno García, Antonio. (1992). “Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del Yo”. En: *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 119-126.

Butler, Judith. (1993). *Bodies that matter*. New York and London: Rutledge.

Catelli, Nora. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

Hohne, Karen y Helen Wussow. (1994). *A dialogue of voices – Introduction*. Minneapolis- London: University of Minnesota Press.

Man, Paul de. (1984). *The rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.

Nussbaum, Martha C. (2001). *Upheavals of thought. The intelligence of the emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sarlo, Beatriz. (1985). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Todorov, Tzvetan. (1981). *Mikhail Bakhtine et le principe dialogique*. Paris: Editions du Seuil.

Tomkins, Cynthia Margarita. (2006). *Latin American postmodernisms*. Gainesville: University Press of Florida.