

autoritario don Pedro y la sumisa doña Olvidos en el cuento "El paseo", nos muestran también que son un modelo a seguir, dentro de ciertos límites establecidos por una sociedad bastante tradicional y, estamos conscientes, por una generación más antigua. Casi como revelaciones joycianas, los recuerdos de la vida familiar anterior a su matrimonio hacen que Viviana comprenda que su matrimonio se ha convertido en una ceremonia vacía. A la figura dominante y seca del padre, se contraponen un hombre capaz de mostrar ternura y consideración; a la figura sumisa de la madre, la de una mujer con vida propia que hace de sus actividades cotidianas ritos que la vuelven trascendental, poseedora de una sensibilidad intuitiva de las que ya escasean en el mundo moderno (como, simplemente, "su modo de acariciar la fruta, de entender los secretos de las verduras, de adivinarle la buena disposición a la carne"). Y de esta relación, marcada por jerarquías en apariencia disparejas, surge, ¡qué ironía!, el símbolo del matrimonio ¿perfecto?, que se complementa, en donde uno llena los huecos del otro y que, finalmente, es capaz de invertir los papeles tradicionales para mostrar solidaridad con la hija en crisis: un grito de guerra: "Pelea", dicho en susurro, por parte de la madre; un acto de ternura, muestra de su complicidad y entendimiento, por parte del padre.

*La ceremonia perfecta*, entonces, explora de manera magistral los resortes ocultos que conducen la vida cotidiana del individuo común y corriente. Con un realismo casi minimalista, que le sirve de urdimbre con hilos en apariencia monocromáticos, entreteje una intriga multicolor en la que la cotidianidad se torna pesadilla y los sueños penetran la realidad, al grado de que ésta pierde toda posibilidad de interpretación, no sólo para el lector, sino para los personajes mismos, que pierden, a su vez, la capacidad de dirigir sus propias vidas y caen en un universo kafkiano del que no pueden escapar. Un solo hecho rompe con el realismo minimalista, una acción ¿soñada, inventada, vivida? produce la ambigüedad que trastoca toda la narración y subvierte no sólo nuestra percepción de los personajes y nuestras expectativas narrativas sino que transforma al texto mismo, que pierde también sus límites genéricos y se transmuta en una quimera alucinante.

Nair María ANAYA FERREIRA

Margarita MANCILLA, *Karenina Express*. México, UNAM, Dirección de Literatura, 1995.

¿El libro es circular o laberinto? ¿Es uno solo, o bien, todos los libros? Y el autor ¿tiene voz propia o algo habla a través de ella (ella, en este caso, la escritora, o quizá la escritura)?

Me pregunto por qué la novela de Margarita Mancilla no se parece tanto a una novela como a las novelas. Como si ella, como si su escritura, fuera un punto del *aleph* donde por momentos empezaran a coincidir todos los otros puntos de la escritura sólo para, enseguida, fugarse en graciosa huida (digo graciosa porque ella y su escritura tienen gracia y también sentido del humor).

Volviendo al libro, el capítulo 13, “Biographia literaria” (que no está exactamente a la mitad del libro), refiere un diálogo entre mujeres, un yo (¿la “primera persona”?) y un tú, Ana ¿Karenina?, el personaje de ya sabemos quién, que en este libro se ha convertido en personaje de este libro. Éstas empiezan hablando del miedo a la muerte y alguien termina señalando: “Hay siempre un punto en el relato, aquel que en el origen del silencio inició el recuento, al que la ficción vuelve y revuelve siempre. La historia no es más que la reflexión de los textos sobre sí mismos alrededor de este punto. La historia es lo que duele de ese punto, la ficción, lo que que canta” (p. 81). En la página 82 aparece un óvalo formado por ceros o letras oes y puntos entre cada cifra, y en el extremo inferior derecho, junto al óvalo, un gran punto negro. En la página siguiente, la 83, empieza otro capítulo 13, “Biographia literaria”: ¿acaso el óvalo es la figura de un espejo, el contorno de un rostro, un collar de cuentas? Este nuevo capítulo 13 (¿o es el mismo, reflejado?) narra (alguien narra): “De niñas tenían la costumbre de guardar sus muñecas de recortar entre las páginas de sus libros favoritos, o castigarlas haciéndolas dormir entre los libros de texto u otras abominaciones de ese estilo...”, para continuar en el párrafo siguiente: “De niñas jugábamos a reconocer los libros por su aroma, por su peso” (p. 83).

Me detengo aquí para volver a las preguntas. ¿Quién narra? ¿Quiénes son personajes? ¿Cuál es la historia? ¿De qué se trata? No pretendo aclarar todo esto aquí, procuro solamente acercarme un poco al texto, tratar de responder sólo a la última pregunta: ¿de qué se trata?, y entrar en su juego (¿de espejos?). He hablado primero de los capítulos 13 y del supuesto espejo porque, me parece, es el punto (que no el centro) que parecería darle coherencia al libro, un libro que se parece más a un viaje en tren donde una, sentada con un expés, se asoma por la ventana como despidiéndose de todo y sin saber hacia dónde va. Para empezar, ahora sí por el primer capítulo (“Objets trouvés”), me encuentro con que Amalia está despedida y encuentra el libro (o el libro la encuentra):

*Cómo escribir novelas de amor. Aprenda a escribir con éxito garantizado* punto El patetismo del famoso entre comillas éxito garantizado se cierran comillas fue lo que la decidió punto Tal vez ahí estuviera su destino coma mismo que veía brillar en marquesina de colores punto [...] (p. 13).

(Me empieza a preocupar esto del número 13). Entonces, me digo, todo (el libro) tiene que ver con el amor, o bien con las novelas de amor: “Soy el fruto de un amor que no conocí; este cuerpo lleva el registro de las historias de sus amores”. Pero también: “El amor sólo lo conozco por la traducción de una historia libresca, lo que me contaron del amor que me engendró y las historias que yo conté de los amores que le sucedieron a mi cuerpo” (p. 15), y tiene que ver, también, con algunos consejos prácticos, ciertas recetas, para escribir este tipo de novelas, para sacarles el pellejo “sin quitarles nada de la carne de la fruta” (p. 25). Sin embargo, de pronto, lo importante no parecen ser las novelas mismas sino la misma novela, la que Margarita Mancilla escribe, la que yo leo, esta novela y su peculiar estilo.

(Es conveniente hacer un alto y explicar qué es el estilo. El estilo tiene sus estaciones y sus vías. Hay estaciones que son de rigor, otras que son de moda, otras son sólo de paso y otras hay que han quedado en desuso. Es algo así como el tipo de fuerza de tracción de las palabras de un relato. El eco que se elige tal día y a tal hora determina el lugar de arribo. Luego están los transbordos, que son el lugar del cruce de un eco y otro, es decir, de dos o más medios de locución distintos. En el mundo real los estilos tienen su historia y su tiempo, en el mundo de la ficción los estilos se empalman, sobreviven y mueren a destiempo, exactamente igual que las personas...) (p. 36).

En *Karenina Express* encuentro, como en un espejo que sólo me devuelve lo que yo quiero ver, reflejos de otras novelas, de otras historias (de mi propia historia, incluso) pero, volviendo al estilo, no con un mero afán de ir con la moda de la intertextualidad, por ejemplo, sino más bien como en un permanente diálogo con otros textos, con otros personajes, particularmente con las protagonistas que estaban condenadas a su historia, a la de su autor. Sólo que aquí no hay condena, no hay “sujeción” (*there is no subject?*) y Ana, “la heroína de esta novela” (ver el índice analítico, p. 165) hace con ella, con su propia novela, lo que le da la gana.

Descubro más que reflexiones sobre la novela, reflejos deformados de las novelas en este texto subversivo que “nació de la loca ambición de mostrarle a alguien cómo la ficción transita hacia la realidad y viceversa” (p. 178). Subversivo o loco porque al desconstruir el discurso narrativo tradicional mediante una escritura que se fragmenta en diferentes voces (femeninas), que se da el lujo de hablar en otras lenguas —en inglés, en poesía, en cartas, en fichas, en recetas de todo tipo—, que no pretende siquiera construir una “historia” ni llegar a un clímax o a una Epifanía, se convierte en un espacio crítico que

problematiza, a su manera, los mecanismos de representación de las mujeres como personajes, como narradoras y como escritoras. Así, no es tanto del amor de lo que se trata este libro, ni tanto de las novelas de amor, sino de la escritura, de las palabras mismas:

—Las cataplasmas de ciertas palabras molidas con granos de malta curan los males de amores. Voy a prepararte una, a ver si es cierto que mejoras, porque así como las palabras abren heridas, también secan los recuerdos. Algo se me escapa de lo que has venido contando hasta aquí, pero así como las palabras se nos escapan de la boca y de la memoria, tal vez también tengan que escaparse de las historias para ir a fundar otras historias. En cuanto a las recetas, no me gustan, ¿desde cuándo se ha aprendido algo de un recetario? (p. 50).

Insisto: se trata de la escritura, pero no de toda escritura sino de la propia, que en este caso pertenece al orden (¿desorden?) femenino. Palabras, voces de mujeres: “Tal vez sea también un libro sobre el origen y fin de la novela y sus mitos, es decir, sobre el siglo XIX, porque en sus arenas todavía encallan las ideas de hoy...”, dice (¿quién?) al final del libro, en el Prólogo. Y continúa: “Es pues un cuento sobre el género y los avatares de su banalización”. Repito: “Es pues un cuento sobre el género (las cursivas son mías) y los avatares de su banalización” (p. 178).

Vuelvo a las preguntas: ¿Se trata entonces de una novela o de un cuento? ¿A qué género pertenece el libro? Y la escritura, ¿tiene género? Y esbozo una respuesta: se trata de una novela que se resiste a ser novela (en el sentido tradicional de una narración coherente, más o menos lineal, con un principio y un final); que rechaza la autoría, la autoridad: un espejo de papel que en realidad no refleja nada. El libro de Margarita Mancilla es una subversión, una su versión de la novela, escrito por una mujer que dice que otra mujer quiso escribir una novela de amor... a su manera.

Marina FE

Nicole BROSSARD, *El desierto malva*. Trad. de Mónica Mansour. México, Joaquín Mortiz, 1996.

El 3 de febrero de 1983, Nicole Brossard escribió en su *Journal intime* (Montreal, Les Herbes Rouges, 1984):

Me pasé el día entero leyendo la traducción al inglés de *L'Amèr*, que Barbara Godard acaba de enviarme en su versión definitiva. La lec-