

Elena Grau-Lleveria

Mariana en la tigra: (Des)centrando la sexualidad

University of Miami, EE.UU.

e.graulleveria@miami.edu

Francisco Nájera, en la introducción a la colección de cuentos *Mariana en la tigra* (1996), de Ana María Rodas, señala que la producción literaria de las mujeres proporciona nuevas formas de ver y entender la cotidianidad desde perspectivas que iluminan las vivencias de las mujeres (1). Si bien es cierto lo apuntado por Nájera, la visión teórica que proporciona este crítico no subraya la función política feminista que implican estas miradas diferentes.

Los cuentos de *Mariana en la tigra* recrean realidades incómodas que no seducen porque presentan las trampas sociales del folleto amoroso sin una aparente posición ideológica. Sin embargo, los recursos de desdramatización y desfamiliarización de los argumentos de los distintos cuentos evidencian los distintos mecanismos de opresión, marginalización y violencia genérica desde un punto de vista sociofeminista. La unidad temática e ideológica se halla en que todas las narraciones elaboran comportamientos sociosexuales en un contexto contemporáneo latinoamericano donde la sexualidad tiene una función metonímica que representa los discursos autoritativos de poder.

Mi trabajo analiza cómo el tema de la sexualidad se (des)centraliza en estos cuentos de Rodas a través de diversas técnicas discursivas y narratológicas: la ironía, la posición de la voz narrativa respecto lo narrado, el uso de la intertextualidad y la fragmentación y/o el resumen de la historia. Dichas estrategias discursivas inscriben un significado a las narraciones que va más allá de la anécdota y pone en evidencia la ideología sociofeminista implícita tanto en el conjunto de

narraciones como en los cuentos en particular. Desde esta posición teórico-ideológica, y recurriendo a técnicas de análisis narratológico, examino cómo la centralidad temática de unas formas de sexualidad prototípicas produce un conocimiento crítico sobre prácticas sociales públicas y privadas que se reproducen en los comportamientos erótico-sexuales y sociosexuales. De esta manera, analizo los medios por los cuáles estas narraciones generan unos significados que desestabilizan y descentran los sistemas que producen dichas situaciones. Es ahí donde la centralidad temática de la sexualidad se desplaza para convertirse en un parámetro interpretativo de unas realidades sociales concretas que se universalizan dentro de determinados contextos histórico-sociales desde una visión de mundo feminista.

Ahora bien, una interpretación feminista de *Mariana en la tigrera* requiere primero una revisión de las diversas lecturas que otros críticos han hecho de este volumen de cuentos. Claudia García expone que Rodas presenta “una visión crítica de la relación entre los géneros desde una perspectiva femenina y no feminista con predominio de la anécdota amorosa o sexual como eje de los relatos” (4), si bien señala en las notas que su interpretación de “femenino” la toma de la acepción que Eliana Rivero le ha dado al término, es decir, que representa la “circunstancia de la mujer” (14). Desde otra perspectiva crítica y posición teórico-ideológica, Ángel F. Briones-Barco examina la relación de los personajes con los discursos de género donde “resalta la posición de la mujer como víctima melodramática” (146).

A pesar de que ambas interpretaciones son posibles, estos críticos centran sus análisis al nivel de la historia y dejan de lado las técnicas discursivas y los recursos narratológicos con que están contruidos los textos. El estudio de la voz narrativa, los recursos discursivos y las técnicas narratológicas que Rodas utiliza en los distintos cuentos permite comprender cómo esta autora vehiculiza una potencial lectura feminista de sus narraciones. Así, al igual que en sus poemarios, la ruptura con la idea tradicional de amor se consigue por medio de la burla, la ironía y la parodia, como Sofía Kearns (38) examina unas técnicas discursivas similares que se encuentran en los textos de *Mariana en la tigrera*.¹ A tal propósito, Guillermina Wallas propone que es “el recurso

¹ Dante Liano describe la voz poética como “irreverente, irónica, antiautoritaria” (282).

de la inversión/reversión” el que produce “un efecto satírico que deviene en una revelación iluminadora de lo real y de la ironía misma de nuestra cotidianidad” (187). Ahora bien, para Wallas “lo erótico como elemento subversivo [...] es central a la mayoría de los cuentos de este volumen” (195) y se convierte en un fin en sí mismo.

Si bien es cierto que la inversión/reversión es uno de los recursos discursivos que rompe el significado sociosexual de la anécdota, en mi opinión, el erotismo no es uno de los ideogramas centrales de las narraciones de esta colección. Si hacemos un repaso a los cuentos de *Mariana en la tigrera*, el único texto que tiene un claro componente erótico es “Monja de clausura.” Ahora bien, el erotismo que deviene de la narración en primera persona de la protagonista, Inés, se enmarca en un contexto de apropiación histórica. Frente al discurso de torturas y sufrimientos que sus compañeros elaboran en la visita del convento de capuchinas en Antigua, Inés, la narradora, crea una historia erótica en la que se transforma en una de las monjas de clausura y en vez del castigo, de la sumisión, de la resignación y de la renuncia del deseo, en su fantasía resignifica los discursos culturales conventuales femeninos alterando la tradición mística, la ortodoxia religiosa y la tradición intelectual representada por Sor Juana Inés de la Cruz.² Para Inés-monja, el convento es el espacio del deseo cumplido y la imagen de un Jesús crucificado se convierte en el fetiche sexual que le permite a ella y a su doble imaginario escapar de una historia que no les pertenece y refugiarse en un mundo de placer y deseo controlado por ella(s).³ Aquí el erotismo, como dice Jean Franco, no está ligado al amor romántico, y a pesar de que es evidente que la protagonista ha internalizado un sistema sociosexual, lo ha hecho de una forma disruptiva del propio sistema (ver “Afterword” 231).

² Es interesante resaltar el paralelismo que existe entre una posible interpretación de este cuento y el análisis que Francisco Nájera (“Ana”) propone de la poesía de esta escritora. Nájera examina cómo la apropiación del lenguaje sexual establece a las mujeres “como sujetos de su propio deseo, y, consecuentemente de su propio discurso” (15). Además, al anular la queja tradicional femenina ante su situación se niega “la imagen de la mujer sometida y dependiente, reprimida y carente de poder de definirse como sujeto de su propia historia” (17).

³ Claudia García propone una interpretación de “Monja de clausura” donde lo que yo analizo como fantasía erótica es una manifestación de lo fantástico que “induce a una interpretación metafísica, que, a través, de la irrupción del pasado en el presente, cuestionaría la esencia de la temporalidad” y la unión de la monja y de Inés “plantea la continuidad histórica del sometimiento femenino” (8) en vez de una revisión de los discursos históricos de opresión de las mujeres.

A través de la recreación de diversas prácticas sexuales y comportamientos sociosexuales, la sexualidad adquiere un valor simbólico, incluso palimpséstico, de especial relevancia en las narraciones que tienen como protagonista a un hombre: “Esperando a Juan Luis Guerra”, “No hay olvido”, “Antigua para principiantes” y “Lilith.” El uso simbólico de la sexualidad en “No hay olvido” hace referencia a una doble tradición. La construcción de la historia se inicia con el protagonista, Carlos, matando a su padre, a la que sigue la rememoración del protagonista seis años antes cuando presencia el abuso sexual de que era víctima su hermana, Linda. Al final de la narración, protagonista y lector averiguan que la que creían víctima del poder masculino es la seductora del padre y del hermano. Si la lectura se mantiene a nivel de la historia, es evidente que Rodas está elaborando una versión de la sexualidad monstruosa de la mujer propia de algunas manifestaciones modernistas. Otra posibilidad interpretativa es insertar este cuento en las corrientes feministas que presentan feminidades que simbolizan “el derecho al mal.” Ahora bien, el problema con esta interpretación es que Linda no tiene voz, por ello creo que la tradición feminista en la que se inserta Rodas con este texto es la que Jean Franco, en *Plotting Women*, presenta como disruptiva de los discursos masculinos autoritativos (xxiii). En este cuento las masculinidades tradicionales que creen detentar padre e hijo, con sus respectivos comportamientos sociosexuales, quedan destruidos por la sexualidad de Linda. Es decir, la sexualidad de Linda desestabiliza el sistema sociosexual que la presenta como víctima. La ironía implícita tanto en la anécdota como en la estructuración de la narración, hace que el lector o lectora adquiera conciencia de la infantilización a la que se somete a las mujeres y como sobre ellas se imponen unos discursos sociales que silencian al verdadero sujeto.

Dentro de esta misma línea que reinterpreta comportamientos femeninos y masculinos tradicionales desde una mirada que descentra los discursos patriarcales contemporáneos sobre las feminidades y masculinidades dándoles un significado distinto al aceptado socialmente, está “Amor”. La protagonista de este cuento, con su tradicional comportamiento femenino, consigue destruir la masculinidad de la que se cree poseedor su marido que lo hace sentirse superior a ella. La esposa lleva al límite de la impotencia a su marido porque éste no tiene ningún poder sobre

ella para hacerla cambiar de actitud. Aquí la aparente falta de agencia y pasividad de la protagonista se convierte en poder porque ella sabe muy bien lo que quiere. La impotencia del marido ante la actitud de su esposa lo lleva a la violencia y golpea a su mujer brutalmente. Esta brutalidad destruye la imagen que el marido tiene sobre sí mismo y lo sitúa en un espacio simbólico donde ella puede apropiarse de él y transformarlo, aunque sea momentáneamente, en el niño desvalido que ella desea como esposo. Es decir, la mujer supera el papel de víctima real (ha sido golpeada por su esposo) porque siendo víctima obtiene el poder sobre su esposo que deseaba.⁴ El uso de una tercera persona con una limitada focalización en el esposo, y nunca en la esposa, el distanciamiento de la voz narrativa respecto a lo narrado, subraya una alteración a la interpretación tradicional de la feminidad que representa la esposa. Las tan deseadas y ponderadas características de una feminidad ejemplar del discurso burgués liberal, la entrega, sacrificio y pasividad, se convierten, se invierten como diría Wallas, en los mecanismos ideológicos que ella utiliza para destruir una masculinidad que no cumple, en su visión de mundo, con el pacto patriarcal según ella lo interpreta. En este sentido, este cuento, como el anterior, recrea una forma de feminidad monstruosa pero dentro de una feminidad aparentemente tradicional.

“Lilith” tiene un narrador tercera persona focalizado parcialmente en Roberto. La narración principia en el momento en que Roberto es abandonado por su amante, Ángel, si bien la historia se desarrolla en una especie del sueño-delirio que Roberto tiene mientras se está desangrando, borracho, en la bañera. La descentralización de la sexualidad en este cuento toma un giro sociosexual sorprendente, ya que el suicidio de Roberto no es tanto producto del abandono de Ángel, sino por la ruptura de una pareja que para el exterior era perfecta como se ve en la siguiente cita:

⁴ Wallas propone una interpretación distinta de este cuento. Para ella “[e]l desenlace marca que el problema no es realmente el ‘amor’ sino que se trata más bien de un juego de poder dentro de la pareja heterosexual” y que la reversión/inversión se halla en que al final, la protagonista “como mujer no necesita ser afirmada por el amor del otro, [...], sino que puede tomar las riendas, el control y ser ella la que tiene el poder de afirmar o no el amor y la existencia del otro” (192).

Se miró al espejo y halló unos ojos hinchados, rojos, en un rostro barbado y sucio. El pelo revuelto y la piyama arrugada completaban el retrato de un hombre que hasta ayer había sido seductor y elegante. Que iba al cine y a las exposiciones y a los conciertos, provocando murmullos de envidia o de admiración por él y por aquel joven guapísimo que lo acompañaba. Los dos impecables, sonrientes, amables, de modales mesurados, atentos a encender un cigarrillo, a explicar el significado de un cuadro. (73).

Rodas en este texto desarticula el suicidio por amor y lo presenta como la incapacidad de Roberto de enfrentarse a la sociedad fuera de la imagen idílica que él había proyectado con su “dorado” (no adorado) Ángel. La estrategia discursiva que más resalta en esta narración es la utilización del género fantástico. Sin embargo, desde una posición sociofeminista este cuento muestra la interiorización de estereotipos sociosexuales y el peligro de adoptar unas identidades impuestas desde fuera y que implican la imposibilidad de desarrollarse como sujeto. Roberto, marginado y colonizado por unas ideologías que le imponen unas normas para la aceptación y el éxito social debido a su homosexualidad, se ha creado una identidad cultural y personal basada en la recreación de un estereotipo cultural, una versión de dandy moderno: el gay culto, elegante, guapo y que tiene un amante igual que él pero más joven. La destrucción de uno de los elementos de su identidad social supone la destrucción de su imagen sociocultural, es decir, su muerte tal y como él se imagina a sí mismo.

Ahora bien, tal vez el más interesante de estos cuentos desde la revisión sociofeminista sea “Esperando a Juan Luis Guerra”. En este cuento, el narrador primera persona, Enrique, que se encuentra en una situación profesional desesperada y que muestra un comportamiento determinado por su situación personal y por su sexo, visualiza su errática actuación dentro de unos modelos propios de las masculinidades latinoamericanas contemporáneas, las propias de la novela policíaca o de aventuras, donde él es una especie de anti héroe bueno incomprendido y maltratado por la sociedad. Enrique se analiza y se burla de sí mismo porque a él le es posible desdoblarse y separar su actuación del ser (sujeto) que cree que es el real. Sin embargo, al analizar la posición de Olga, una mujer pobre, madre soltera y de poca educación que se presenta

al grupo de periodistas guatemaltecos como modelo y diseñadora cuando en realidad viene a hacer de camarera, su lenguaje se vuelve sexista y la mirada social hacia la realidad de esta mujer es paternalista dentro de una ideología socializante realista. El narrador describe a Olga en los siguientes términos: “era morena y tetuda. Llevaba el pelo rizado y teñido de rubio. Demasiada pintura en la cara, sin duda, pero la seguimos con la mirada porque rezumaba sexo.” (3). La valoración de la situación de Olga a lo largo de la narración se desarrolla con la misma visión ideológica sin que el narrador perciba los paralelismos posibles entre él y ella y que las posibles diferencias se deben a su posición social y sociosexual. El desprecio implícito en la visualización de Olga que Enrique hace, le resta valor ético a su posición de no querer “aprovecharse” de ella sexualmente como quieren sus otros dos compañeros. Es más, la posición de juez moral que Enrique toma, cuando ve que Olga ha pasado la noche con sus dos colegas y rechaza el “guiño” de complicidad que ella le hace desnuda desde la cama, anula toda autoridad ya que el nivel de desprecio que siente hacia ella se contraponen claramente con la generosidad que ha mostrado hacia sí mismo por un comportamiento tan “inadecuado” como el que ha tenido Olga. En este cuento, Rodas consigue poner de manifiesto no solo el doble estándar moral con respecto a la sexualidad de hombres y mujeres, sino las ironías misóginas implícitas en discursos arraigados en unas ideologías que parecen reconocer y ser conscientes de las diferencias sociales, económicas y educativas pero no de las genéricas.

En diálogo oposicional a este cuento se encuentra “Antigua para principiantes”. En él se narra, desde una tercera persona focalizada en el protagonista, cómo el joven venezolano Mario tiene que recurrir a formar parte del turismo sexual, envuelto de barniz cultural, cuando se queda solo sin dinero y sin contactos en Antigua. Para sobrevivir esta situación se convierte en uno más de los atractivos de Antigua en la experiencia turística de una de las muchas estadounidenses de mediana edad que llenan la ciudad. La inversión/reversión para Wallas de este cuento es que en él se crea “un proceso paulatino de pérdida de poder, a través del cual el protagonista pasa de ser un privilegiado social a convertirse en víctima de ese mismo tipo de grupo que él representaba al principio en su versión hispanoamericana” (193). Sin embargo, la inversión de la posición social

de Mario va acompañada de una feminización y de una revisión de las prácticas sexuales en un espacio y tiempo específico: Antigua como centro urbano turístico de cursos baratos de español que además ofrece la posibilidad de encontrar un “sleeping dictionary”. Esta frase, acuñada por el colonialismo británico, muestra la posición feminizada de Mario donde pierde una identidad propia para convertirse en parte de los “intereses culturales” de Antigua y la conciencia que de ello adquiere el protagonista. El diálogo oposicional de “Antigua para principiantes” y “Esperando Juan Luis Guerra” es que en ambos se da una revisión de formas de masculinidad pero en “Esperando a Juan Luis Guerra” la desarticulación del modelo de masculinidad se expresa de forma elíptica (el narrador, Enrique, no es consciente de ello), en “Antigua para principiantes”, la masculinidad de Mario se reinscribe dentro de unas coordenadas socioeconómicas y culturales propias de la especificidad de Antigua y el protagonista es reinscrito dentro de unos comportamientos sociosexuales que desestabilizan las masculinidades tradicionales a la vez, el texto crea una forma de masculinidad producto de una demanda de mercado producida por el poder adquisitivo de las mujeres extranjeras.

Como puede desprenderse de los análisis anteriores, sexualidad y cotidianidad en esta colección de cuentos se entrelazan. Ahora bien, para el análisis de la sexualidad, en tanto que comportamiento, en estas narraciones es necesario destacar la formas en que se presenta la cotidianidad sociosexual porque, como señala Amelia Valcárcel, el significado de la cotidianidad “depende del vuelco que se le da al relato de la historia cuando en él se introducen otros parámetros” (146). La sexualidad adquiere rasgos de cotidianidad a través de las distintas voces narrativas que a la vez subvierten ideológicamente las interpretaciones “cotidianas” de los códigos establecidos de comportamiento sexual representados en esta colección de cuentos. Las distintas voces narrativas muestran cómo se configura la cotidianidad de los comportamientos sociosexuales y los distintos grados de violencia simbólica que hacen posible desnaturalizar el sistema de significación impuesto por la sociedad. De esta forma, *Mariana en la tigrera* se convierte en un mosaico de variaciones discursivas y narratológicas con una ideología y función sociofeminista. Nuevamente recurriendo a la críticas interpretativas que se han realizado de la

poesía de Rodas, Aída Toledo señala, muy acertadamente, que en sus poemarios se desarrollan los elementos sociales y culturales que interactúan en una situación amorosa (ver 351) para apropiarse de los mundos amorosos y, a través de ellos, expresar críticamente las posiciones sociosexuales construidas por un sistema sociogenérico (ver 352). Lo mismo sucede con los cuentos de esta colección, se reinscriben historias cotidianas de realidades materiales objetivas pero donde se subrayan interpretaciones silenciadas de esas cotidianidades. Otra de las estrategias narrativas que permite la destrucción de la potencial interpretación melodramática de estas narraciones, además de la perspectiva irónica, paródica o burlesca de las voces narrativas, es el tratamiento discursivo que recibe la anécdota que se presenta fragmentada en unos casos y resumida en otros.

La estrategia narratológica de resumir subraya el dominio de la voz narrativa en la interpretación de los hechos que se narran. “La cadenita” y “Arcángela” son los cuentos que presentan la anécdota resumida con una marcada ideología implícita de la voz narrativa. La ideología sobre la situación específica en que se encuentran las protagonistas se transmite implícitamente por medio del uso de referentes intertextuales polémicos. Ambas narraciones tienen un narrador tercera persona con una focalización parcial en la protagonista. La focalización parcial de la voz narrativa permite que el cuento muestre el poder interpretativo de la voz narrativa sobre la circunstancia femenina que se está narrando. Así, unas experiencias femeninas cotidianas son transformadas por la voz narrativa en campo de experimentación y en un medio para adquirir poder interpretativo desde una perspectiva sociofeminista. En “La cadenita”, la protagonista Celeste, que lleva una vida rutinaria de secretaria pobre en una agencia de seguros, percibe la posibilidad de llenar su vida con un romance telenovelesco cuando durante varios días seguidos ve un hombre en el parque, donde suele ir a comer su almuerzo, que la mira con insistencia. En la visión de Celeste, el hombre queda fragmentado en un objeto, la cadenita que lleva colgada al cuello. Alrededor de este hombre, Celeste construye la posibilidad de un romance basado en las telenovelas que ella sigue cada noche en su pieza. El maravilloso galán que ella se había imaginado termina siendo un chulo. La interpretación simbólica que produce la

voz narrativa de esta anécdota es el de una fábula de amonestación para aquellas mujeres que creen que las telenovelas son realidad pero en la cual se rompe el folleto melodramático porque la visión ideológica de la voz narrativa le impone a la historia un intrascendente tono cómico.⁵

Si en “La cadenita” el claro intertexto problematizado que se desarticula ideológicamente es la telenovela, en “Arcángela” la intertextualidad se presenta de forma indirecta y a través del tono y la adopción de un tipo de discurso determinado. Si se presta atención a estos dos componentes de esta narración se percibe que el intertexto silenciado y parodiado en “Arcángela” es el cuento infantil tradicional dirigido a la educación sociosexual de las mujeres en sociedades patriarcales. La narración se inicia *in medias res*, con una voz narrativa que presenta a la protagonista en el momento en que ya está cansada de la relación con el que ahora es su esposo. A partir de aquí, la voz narrativa reinscribe la historia de amor y desamor de la protagonista. Esta mujer era la amante del que actualmente es su esposo. En la relación prematrimonial ella se sentía feliz y libre. Con el tiempo el hombre deja a su primera esposa porque los hijos ya son mayores y se casa con la protagonista. Ella tiene miedo de perder su libertad pero como ella dice a cambio “ya no tenía que preocuparse de su futuro” (82). Sin embargo, la protagonista pierde más que su libertad, desaparece en ella la alegría de vivir. Donde antes había intimidad y aceptación del cuerpo del otro, la rutina de la convivencia convierte la intimidad en invasión y la aceptación se convierte en repugnancia:

Durante las primeras semanas no sucedió nada anormal. De pronto, comenzó a fijarse en los ruidos que salían del baño cuando él entraba allí con una revista en la mano. [...]. Lo siguiente fue fijarse en la lengua de él, rebuscando trozos de comida entre los dientes, [...]. Pero aunque tuviera la vista fija en las moradas flores de la pétrea, escuchaba el crujir del pan tostado, de las papas fritas, y por supuesto, percibía el ruidito peculiar de los gases que salían de aquel vientre que iba creciendo de día a día. (83).

⁵ Como fábula educativa también podría leerse “Amor.” Si bien aquí la fábula parece dirigida a aquellos hombres que quieren de las mujeres solo un ser que viva por y para ellos y cuáles pueden ser algunas de las consecuencias de este “ideal” matriarcal de feminidad.

Con este cambio psicológico, la protagonista empieza a experimentar una metamorfosis física: le están saliendo alas. La imagen de la mujer que se imagina pájaro enjaulado es propia de la simbología que las escritoras del siglo XIX y principios del XX utilizaron para expresar la condición femenina en sus sociedades patriarcales. Rodas, en “Arcángela”, recupera la tradición genealógica de estas escritoras pero la libera de la carga de víctima indefensa y carente de poder que había en el símbolo del pájaro enjaulado. En vez del pájaro, el símbolo es la “arcángela”, es decir aquella que lleva un mensaje, frente a la impotencia de la jaula y la queja de su presidio, este cuento presenta una protagonista que “destruye” la jaula dorada y es capaz de abandonarla optando por una vida propia. Una vez libre, la protagonista pierde sus plumas, ya no las necesita, porque ha recuperado no solo su deseo sino su vida. La fábula educativa implícita en esta narración es que sí es posible la transformación y superación de prácticas sociales heterosexuales represivas para las mujeres si se tiene la valentía de destruir los patrones de comportamiento impuestos como deseables por un sistema patriarcal. A la vez, se sustituyen los discursos femeninos de queja por narrativas de liberación y de poder.

Si la técnica del resumen de la anécdota subraya el control ideológico de la voz narrativa, la fragmentación acentúa los silencios, las elisiones y la inestabilidad de los posibles significados del discurso. Los cuentos que mejor ilustran la estrategia narrativa de la fragmentación son “Mariana en la tigrera”, “Abril de noche” y “Como si fuera chino”. Los tres textos tienen una narradora en primera persona que desde un presente recuerda de forma fragmentada, tanto en la exposición como en la reconstrucción de la historia, un episodio de su pasado personal relacionándolo con su presente. El recuerdo es un momento de ruptura, de escisión personal de aparentes consecuencias trágicas para la protagonista narradora. Sin embargo, de estos tres textos se desprende un aire de optimismo debido a que las distintas narradoras protagonistas han adquirido un conocimiento de sí mismas y de la sociedad en que viven. Ello les permite la comprensión de su pasado y de su presente desde una nueva perspectiva sociosexual que rechaza las posiciones femeninas tradicionales, a pesar de que ellas se encuentran aparentemente en situaciones tradicionalmente femeninas. La fragmentación del discurso permite que las

protagonistas no reproduzcan el folleto melodramático implícito en sus situaciones vitales y la fragmentación de la historia impide que el lector o la lectora añada un contenido de folleto amoroso a la historia. En estas narraciones la feminidad que detentan las protagonistas es, como señala Consuelo Meza Márquez, el producto “de la propia interpretación y reconstrucción de la historia personal (experiencia), en función del contexto discursivo al que se tiene acceso. [...] la experiencia se encuentra referida a un complejo de hábitos, disposiciones, asociaciones y percepciones resultantes del proceso subjetivo de otorgarle sentido a los símbolos en la interacción del sujeto con el contexto objetivo” (89).

En el caso de “Mariana en la tigra” la narradora se sienta a escribir un año después el recuerdo de una semana de idilio amoroso que pasó en Haití con Roland. Idilio que terminó porque ella decidió regresar a Miami, no se sabe bien por qué, y reemprender su vida de la que se proporcionan mínimos detalles. Ahora bien, el cuento no es una simple rememoración ya que la voz narrativa se desdobra en varias ocasiones mostrando el conocimiento que ella tenía de ante mano de cuál iba a ser el final de su historia amorosa en Haití. Con ello, la escritura es la reconstrucción vital de esa semana de amor y la inscripción del año que ha tardado en poder reinscribir en su vida esa experiencia amorosa (ver 42). La voz desdoblada de la narradora se marca gráficamente en el texto con la utilización de cursivas y proporciona esa mirada distinta que la distancia del modo melodramático. Para Wallas, el desdoblamiento de la voz narrativa es el de una “lectora crítica de este episodio de su vida” (196). Las dos voces de la narradora utilizan un lenguaje basado en metáforas y comparaciones relacionadas con el aparato digestivo que le permite sustituir tanto el lenguaje lógico como el lenguaje sentimental (ver 41, 44). Con estas estrategias discursivas y narrativas, Rodas en este cuento consigue recrear un sentido subjetivo de un sinsentido.

Es precisamente la verbalización del sinsentido a través de la imagen de “un tablero negro donde pasan los pensamientos” (77) que en ciertos momentos de la vida se convierte en “en una pantalla que se enciende intermitentemente, sin líneas, ni letras, ni nada” (77) que “Abril de noche” muestra la posibilidad de que la aparente carencia de lógica de una acción, en este caso

aceptar el adulterio de la que el marido la acusa cuando es él el adúltero (ver 80), se puede convertir en un medio de adquisición de poder aunque sea doloroso y rompa el imaginario de vida sobre el que se ha construido un proyecto de futuro. En “Abril de noche”, al igual que en “Mariana en la tigrera”, la protagonista narra un episodio del pasado que ha definido su vida posterior. Usando la misma técnica de minimizar la información sobre la vida objetiva de la protagonista, y fragmentando la narración a través del desdoblamiento de la voz narrativa, los lectores entienden que la aceptación del adulterio no es solo el escape que busca el marido, Jorge, que se siente “[e]nredado en sus propias trampas, tratando de buscar una salida a través mío” (79), sino la posibilidad para la protagonista, Patricia, de aceptar la ironía de la situación y terminar un matrimonio en el cual ella ha tenido la tradicional posición de mujer traicionada, y salir de ella sin ser aparentemente víctima.⁶ A pesar del desequilibrio psicológico que le causó la aceptación de un falso adulterio, que implicó la ruptura de su matrimonio, su valentía de enfrentar la situación le ha permitido replantearse, fuera de parámetros externos, los principios sociosexuales con que se educó.

“Como si fuera chino” es el cuento que cierra la colección. Narratológicamente es una epístola que la protagonista escribe a su hija. La carta es un testamento ideológico a la vez que la reconstrucción de su vivencia histórica personal, donde se mezclan los acontecimientos externos y su experiencia familiar. La fragmentación es la estrategia textual en la que se combinan dos visiones de mundo, la de la narradora adulta que escribe a su hija, y la narradora niña que revive una y otra vez las palizas que su padre le daba a su madre cuando estaba borracho y el terror, impotencia y desamparo que ella sentía ante esta situación. Este cuento, más que ningún otro de la colección, es la expresión de la construcción de una identidad pues, como dice Consuelo Meza Márquez, “la identidad es un proceso en permanente construcción en que los sujetos se encuentran resignificando –en el nivel de lo simbólico– su ser y estar en el mundo, incorporando nuevos sentidos de feminidad y nuevas expresiones identitarias que al ser negociadas con el

⁶ Aída Toledo propone que en la poesía de Rodas uno de los postulados que se defienden es que las mujeres dejen el rol de mártires (ver 347).

contexto social también lo modifican” (32). Es precisamente ésta la función que la narradora le da a la carta que escribe a su hija porque con ello la identidad que ella se crea, guardiana del bienestar de su hija, adquiere un sentido político, a la vez que le permite recuperar su experiencia concreta en un contexto histórico y personal específico.

En los cuentos de esta colección las voces narrativas son miradas interpretativas distanciadas de lo que narran, a pesar de que en muchos casos son narradores en primera persona que cuentan una experiencia propia. Es el distanciamiento de la voz narrativa de lo que está narrando lo que permite en primer caso establecer la cotidianidad de la anécdota y en segundo que se planteen y se problematice las interpretaciones “cotidianas” de las historias. El “vuelco” a la interpretación “cotidiana” de las experiencias que presentan estas narraciones se lleva a cabo a través del aislamiento de los protagonistas de estos cuentos de una comunidad, de un grupo a pesar de estar casados, tener trabajo, tener familia. Las voces narrativas, ya sea desde primera persona o tercera persona, generan una autoreflexibilidad que enfatiza el valor metonímico de las sexualidades y comportamientos sociosexuales presentados en las anécdotas de estos textos. De este modo, *Mariana en la tigrera* puede interpretarse como un caleidoscopio donde se conjugan distintas dinámicas de poder y de resistencia. Por ello, Rodas sitúa a todos los protagonistas de esta colección de cuentos en una posición sexualizada socialmente que hace evidente los factores económicos, institucionales, ideológicos y culturales en que se encuentran integrados pero lleva a cabo una resignificación sociofeminista que descentraliza la tradicional sexualidad que les asigna su entorno social.

Bibliografía

Briones-Barco, Ángel. “Mariana insatisfecha en la tigrera melodramática”. *Desde la zona abierta. Artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*. Ed. Aída Toledo. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2004. 145-161.

- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.
- Franco, Jean. "Afterword: From Romance to Refractory Aesthetic". *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crisis*. Eds. Anny Brooksbank y Catherine Davies. Oxford: Clarendon P., 1996. 226-238.
- García, Claudia. "Y mis pechos se irguieron en lo oscuro. Política y género en el cuento escrito por mujer en Guatemala (1987-2001)". *Ciberletras* 18 (2007): 1-19.
- Kearns, Sofía. "Ana María Rodas y la negociación con la tradición patriarcal". *Desde la zona abierta. Artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*. Ed. Aída Toledo. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2004. 25-51.
- Liano, Dante. *Visión crítica de la literatura guatemalteca*. Guatemala: Editorial Universitaria. Universidad de San Carlos de Guatemala, 1997.
- Meza Márquez, Consuelo. *Narradoras centroamericanas contemporáneas. Identidad y crítica socioliteraria feminista*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2007.
- Nájera, Francisco. "Introducción". *Mariana en la tigrera*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1996. 1-2.
- Nájera, Francisco. "Ana María Rodas o la escritura del matriarcado". *Desde la zona abierta. Artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*. Ed. Aída Toledo. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo, 2004. 13-23.
- Rodas, Ana María. *Mariana en la tigrera*. Guatemala: Editorial Artemis-Edinter, 1996.
- Toledo, Aída. "Feminismo y subversión en los setenta en Guatemala: *Poemas de la izquierda erótica* de Ana María Rodas, la historia de un libro". *Destiempos* 19 (2009): 345-358.
- Valcárcel, Amelia. *Sexo y Filosofía. Sobre "Mujer" y "Poder"*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Wallas, Guillermina. "*Mariana en la tigrera* o la reversibilidad del nombrar". *Desde la zona abierta. Artículos críticos sobre la obra de Ana María Rodas*. Ed. Aída Toledo. Guatemala: Editorial palo de Hormigo, 2004. 187-200.