

La(s) representación(es) de la subjetividad femenina a través del palimpsesto en "La sunamita" y "Estío" de Inés Arredondo

María Alicia Garza
Boise State University

Los textos masculinos preexistentes como, por ejemplo, la mitología y la Biblia, han sido utilizados históricamente como un modelo para el comportamiento social de mujeres. La literatura femenina como discurso contestatario toma forma en una reevaluación de los personajes femeninos y de las situaciones opresivas que se encuentran en la mitología y la Biblia. Este aspecto se puede observar en varias obras de autoras latinoamericanas, comenzando con Sor Juana Inés de la Cruz en su obra teatral *El divino narciso*. Esta reevaluación también se encuentra en Saúl, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, para citar sólo dos ejemplos.¹ En ambas obras aparece una nueva perspectiva de los textos originales de la mitología griega y la Biblia, respectivamente. En su libro *Women Singing in the Snow*, Tey Diana Rebolledo escribe que la mitología muchas veces funciona como un código simbólico que define cómo debemos vivir: "Diferentes culturas utilizan los mitos y las historias de heroínas y héroes para crear modelos. Estas historias nos capacitan para distinguir el comportamiento correcto del incorrecto e identificar esas características que son consideradas deseables por un grupo o sociedad" (49).² La Biblia es un código simbólico que representa, para algunas personas, una guía para el comportamiento social de los hombres y las mujeres. Las vidas de mujeres son las que han sido más afectadas por los valores que la mitología y la Biblia proponen. "Las vidas de las mujeres son especialmente circunscritas por valores culturales y normas que tratan de dictar cómo ellas deben comportarse y cómo deben ser sus modelos," dice Rebolledo (49).

En este ensayo analizo la manera a través de sus dos cuentos, "La sunamita" y "Estío" Inés Arredondo retoma los discursos dominantes de la Biblia y la mitología griega y los reata, transforma, y desconstruye para reflejar una subjetividad femenina. "La sunamita" es un cuento semejante al de Abisag sunamita que se encuentra en Reyes 1, 1-4. La segunda historia por su parte remite a la tragedia griega de Eurípides, *Hipólito*. Estos dos relatos proporcionan una alternativa a las lecturas masculinas que presentan a personajes femeninos idealizados según un criterio masculino. En su ensayo, "Las sombras de la escritora: Hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana," Lucía Guerra Cunningham hace la siguiente útil observación:

[E]l sistema textual dominante ha producido, desde una perspectiva masculina, discursos *sobre* la mujer y no en ella ni *por* ella. Tradicionalmente, esta producción ha carecido de un *corpus* literario propio al cual remitirse, puesto que tanto los mecanismos de difusión editorial como los juicios de valor establecidos por el canon sistemizado han contribuido al silenciamiento de los textos escritos por mujeres. (143)

También podemos añadir que por siglos, a través de estos discursos, se encuentra un criterio patriarcal de cómo debe ser el comportamiento de la mujer. La mujer ha sido presentada de tres maneras: sin voz, para mostrar que es abnegada, idealizada como belleza virginal pasiva, y rechazada, como la cara negativa de los valores patriarcales. Esto ha minimizado el papel social de la mujer a roles fijos de esposa, monja, o prostituta. Sharon Magnarelli opina que "La vemos exaltada durante ciertas épocas históricas; en esos momentos ella ha sido idealizada de una manera que resulta ser

desconocida y alabada en una forma que ultimadamente tiene poco o nada que ver con su ser concreto en el mundo" (15). Magnarelli observa que la presentaci3n de la mujer en la literatura ha variado a trav3s de la historia. Como dice la misma cr3tica, la imagen de la mujer se divide en una dualidad que consta de la mujer buena y la mujer mala que se equivale a un paradigma social para personajes femeninos idealizados. Seg3n Magnarelli, "De muchas maneras, las mujeres siempre han sido personajes, creaciones literarias que adentro y afuera de la ficci3n, continuamente han sido alteradas, fantaseadas e imaginadas. Por preferencia, nosotros las hemos cre3do ser demasiado m3js o considerablemente menos de lo que son" (15). Esta estrategia discursiva que aboga por la escencializaci3n y otra3zaci3n de figuras o personajes femeninos se destaca en los textos canonizados como la mitolog3a griega y la Biblia.

Una de las estrategias que escritoras como Arredondo emplean para dar otra perspectiva de estos personajes es confeccionar lo que llama Adrienne Rich una (*re*)visi3n.³ Rich opina que es necesario evaluar las escrituras del pasado y de una manera diferente que permita superar la tradici3n dominante y eliminar los elementos que controlan a las mujeres. Esta evaluaci3n funciona como un acto de resistencia que ofrece una perspectiva diferente y a la misma vez coloca a los textos masculinizados bajo un lente de aumento. Rebolledo propone que es necesario que escritoras edifiquen versiones nuevas de personajes preexistentes para que representen a las mujeres como verdaderamente son.⁴ Alicia Ostriker afirma que: "Desde que el n3cleo de revisionismo para las mujeres poetas es un reto y es una correcci3n de estereotipos de g3nero que est3n encarnados en mitos; el revisionismo, en su forma m3js sencilla consta de ataques en rel3mpago hacia im3genes tradicionales y tambi3n hacia las concepciones sociales y literarias que las apoyan a ellas" (*Thieves of Language* 318). En las palabras de Ostriker los textos b3blicos, igual que los mitos griegos, requieren una transgresi3n de ellos porque ubican a las mujeres en situaciones despectivas. Ella indica que "Los textos b3blicos canonizados igual que las tradiciones que son establecidas en 3stos invitan lecturas transgresivas igual que ortodoxas; es entonces que estas reescrituras chocantes de la narrativa b3blica por mujeres poetas no llegan a destruir las escrituras sagradas porque son dise3adas para revitalizarlas y hacerlas sagradas para la mitad de la poblaci3n humana que ha sido degradada por ellas" (*Feminist Revision* 31). De acuerdo a Ostriker, esta 3ndole de escritura es sumamente necesaria para mostrar la perspectiva femenina que ha sido manipulada y silenciada a trav3s de los siglos.

Como veremos en los textos representativos de la mitolog3a griega o la Biblia, los personajes femeninos carecen de voces que protestan por su tratamiento o son ellos mismos mis3ginos. Resumiendo las investigaciones acerca de la religi3n de Mary Daly y Susan Griffin, Maureen Devine desarrolla que: "Para la Edad Media, a trav3s de la iglesia Cat3lica, la sociedad patriarcal hab3a definido y promovido papeles para mujeres que pudieran controlarse social y f3sicamente, es decir, la virgen, la madre, y la prostituta" (11). Este encasillamiento de identidades fijas apoya un sistema que excluye a las mujeres de poder participar activamente en la pol3tica y religi3n. Esta noci3n se extiende a las clases adineradas por la represi3n de mujeres a trav3s del casamiento para controlar leyes de bienes y divorcio.⁵

El cuento "La sunamita" tiene como ep3grafe dos versos del primer cap3tulo de Reyes, versos 3-4 que indica: "Y buscaron una moza hermosa por todo el t3rmino de Israel, y hallaron a Abisag Sunamita, y traj3ronla al rey. Y la moza era hermosa la cual calentaba al rey, le serv3a mas el rey nunca la conoci3 " (88). Este ep3grafe es de suma importancia para el cuento de Arredondo

porque el texto de la escritora realiza un diálogo con estos versos que relatan el inicio de la búsqueda de la Sunamita. Estos siguientes versos complementan los mencionados anteriormente.

Como el rey David era viejo, y entrado en días le cubrían de ropas, mas no se calentaba.

Le dijeron por tanto, sus siervos: Busquen para mi señor el rey una joven virgen, para que esté delante del rey, y lo abrigue, y duerma a su lado, y entraré en calor mi señor el rey. Reyes I, 1-2 (413)

Podemos observar en estos cuatro versos del Antiguo Testamento dos interpretaciones. En la primera se puede interpretar que al rey anciano, una figura de suma importancia, se le consigue una mujer joven para que viva a modo lo poco que le queda de la vida. Otra interpretación constaría una evaluación de la estructura palimpséstica del cuento. Para llevar a cabo esta interpretación sería necesario apreciar las diferentes dimensiones o niveles del cuento. Encontramos un nivel que se oculta a causa de que se enfatiza la parte del relato del Rey David que cobra mayor importancia. Susan Lanser quien cita a Susan Gubar y Sandra Gilbert, se refiere al primer nivel o *el importante* como uno que está compuesto de "surface designs" (619). Tomando en consideración que la Biblia sirve más al hombre, la situación subordinada de la mujer se ignora, oculta, u omite. Lo que se destaca del primer nivel del texto es sólo una mujer bella, joven, y virgen se le puede acercar al rey. Tocante a este primer nivel, recordemos lo que dice Mary Daly, "La Biblia contiene mucho para chocar a la mujer moderna, quien está acostumbrada a pensar en sí misma como una persona autónoma. En la escritura del Antiguo Testamento las mujeres aparecen como seres subyugados e inferiores" (75). Obviamente el segundo nivel, o lo que llama Guerra Cunningham "el nivel borrado" (146), revela que Abisag carece de una voz y este detalle enfatiza su obediencia o conformidad a la situación en que se encuentra. Este personaje femenino se presenta como un objeto para el rey porque su función es el de calentador humano para el patriarca. Después de que el Rey muere, Abisag se menciona sólo dos veces más en la Biblia: cuando ella atiende al rey y luego cuando Adonías quiere casarse con ella. La participación de ella en la Biblia parece ser de poca importancia, sin embargo, hay un énfasis en la juventud, la belleza y la virginidad que le otorga una indicación de valor que estos elementos tienen para el sistema patriarcal. Esta idealización masculina se plantea junto con el silencio para subrayar un modelo de mujer modelo.

En su relato, Arredondo construye una situación que se asemeja a la de Abisag. La protagonista Luisa cuenta que ella se va a vivir con el esposo de su tía Panchita, Apolonio. Ella va con la intención de cuidarlo porque el viejo está moribundo. El viejo le convence a la joven de que se case con él sólo para que ella herede sus bienes. Desgraciadamente, después de que se casan Apolonio exige a Luisa cumplir con sus deberes matrimoniales, es decir consumir una relación incestuosa; se considera una relación incestuosa porque en el cuento indica que Luisa había sido como una hija para Apolonio.

"La sunamita" representa lo que se puede identificar como un tercer nivel del palimpsesto bíblico: el de la voz. Hemos dicho que el primero representa lo masculino y que el segundo borra la presencia de la mujer a través del silencio. Veamos en qué consiste este nivel. Daniel Cooper Alarcón define el concepto del palimpsesto de la siguiente manera: "un palimpsesto es un sitio complicado, en donde textos han sido superimpuestos arriba de otros con el intento de desplazar historias previas que se consideran competitivas" (47-48). El relato como hipertexto⁶ desplaza el

texto masculino porque a través de la voz de Luisa se presenta una protesta que a la misma vez critica las instituciones de la familia, el matrimonio, y la religión. Es una transformación⁷ efectiva del viejo Testamento que se lleva a cabo a través de dos conceptos de Gérard Genette, transvocalización y transfocalización.⁸ Para Genette, "la transvocalización es precisamente cuando el hipertexto tiene un narrador que difiere del texto original. Específicamente, la vocalización se efectúa cuando hay un cambio de narrador en tercera persona (texto original) a un narrador o narradora en primera persona (hipertexto); y viceversa para la devocalización" (290). En este caso, observamos que el Antiguo Testamento es narrado en tercera persona que en la obra de Arredondo es Luisa la que controla la narración. Lo mismo ocurre con la focalización de la historia, en el Antiguo Testamento el punto de vista es del narrador en tercera persona; en "La sunamita" éste le corresponde a Luisa. Estas estrategias arriesgadas que Arredondo emplea a través del cuento nutren el nivel borrado añadiéndole a la protagonista la dimensión de la voz y del punto de vista.

"La sunamita," como varios de los cuentos de Arredondo, es relatado por una narradora protagonista. Este detalle merece nuestra consideración porque a través de la visión retrospectiva de Luisa podemos examinar la opresión y la vida amarga que ella experimenta durante su estancia en la casa de Apolonio. No se presenta la voz de Luisa en forma de monólogo interior, sino que ella está recontando sus experiencias como objeto de Apolonio. Maureen Devine explica que: "La mujer como sujeto que se destaca de estos trabajos representa la convicción de los autores de que el discurso puede ser la clave para la liberación de la mujer, representándola capaz de interpretar, conceptualizarse a sí misma y a su ambiente sociopolítico" (100). Dentro de su situación opresiva, Luisa es incapaz de describir lo que está experimentando. En esa situación ella es un objeto, sin voz ni oportunidad de rebelarse. Luisa es lo que Devine llama un "reluctant subject" o sujeto renuente (100). Es decir, Luisa es un ejemplo de un sujeto que no está liberado todavía, aunque puede relatar lo que le ocurre, aún cuando se siente como víctima de la lujuria de Apolonio. Al final del cuento Luisa queda convertida en una mujer desdichada por el tratamiento que ha experimentado mientras vive como esposa de Apolonio. Luisa reclama: "Pero yo no pude volver a ser la que fui. Ahora la vileza y la malicia brillan en los ojos de los hombres que me miran y yo me siento de pecado para todos, pero que la más abyecta de las prostitutas" (96). Se puede ver que hay una relación entre los aspectos de la religión, la familia y el matrimonio que contribuyen a la amargura de Luisa. La protagonista, igual que Abisag, es un personaje que es manipulado por instituciones basadas en un sistema autoritario patriarcal. Sin embargo, la voz de Luisa funciona como una crítica de los aspectos que han contribuido a la ruina de su vida. Nótese el contraste con su situación inicial: Luisa llega al pueblo de Apolonio, segura de sí misma. "En el centro de la llama estaba yo vestida de negro, orgullosa, alimentando el fuego con mis cabellos rubios, sola. Las miradas de los hombres resbalaban por mi cuerpo sin mancharle y mi altivo recato obligaba al saludo deferente" (88).

El papel de la religión en el cuento es un aspecto que se destaca como una de las colectividades que mantiene a Luisa dentro de su papel como esposa de Apolonio. Es un sacerdote quien le convence a Luisa de que se case con su tío en "artículo mortis" (91). Esto sugiere que el sacerdote aprovecha de su posición y el poder de Apolonio para convencer a Luisa que se case con el viejo. Detengámonos un momento en ese pasaje:

-Acércate -dijo el sacerdote.
Obedeciendo hasta los pies de la cama, sin atreverme

a mirar ni las sÃ¡banas.

-Es la voluntad de tu tÃ¡o, si tienes algo que oponer, casarse contigo in articulo mortis, con la intenciÃ³n de que heredes sus bienes.

Â¿Aceptas? (91)

Cuando Luisa intenta escaparse de la casa de Apolonio, ella pretende conseguir la ayuda de otro cura pero Ã©ste obliga que la joven regrese con su esposo.

-Lo que lo hace vivir es la lujuria, el mÃ¡s horrible pecado. Eso no es la vida, padre, es la muerte, Â¡dÃ¡jelo morir!

MorirÃ¡ en la desesperaciÃ³n. No puede ser.

-Â¿Y yo?

-Comprendo, pero si no vas serÃ¡ un asesinato. Procura no dar ocasiÃ³n, encomiÃ©ndate a la Virgen, y piensa en tus deberes...

RegresÃ©. Y el pecado lo volviÃ³ a sacar de la tumba. (96)

Notemos cÃ³mo este cura lleva a cabo una especie de chantaje espiritual que impresiona Luisa al punto de que se siente obligada a reunirse con el viejo. Este sacerdote, igual que Ã©l que casÃ³ a Luisa y Apolonio son cÃ³mplices de Apolonio porque exigen a Luisa que mantenga su papel de mujer y esposa obediente aunque esto incluya una relaciÃ³n incestuosa con su tÃ¡o. Arredondo establece un desequilibrio del poder para enfatizar que Luisa, por ser mujer, es la que tiene que cumplir con sus deberes como esposa sino se convierte en una asesina. Los personajes masculinos en el cuento abusan de su poder para convencer a Luisa que se involucre en un matrimonio de convenio que se convierta a una uniÃ³n infernal para la joven. Luisa, una mujer sumisa, muestra la manera en que la obediencia la mantiene en un estado cÃ¡tico. Ella trata de cumplir con sus deberes religiosos y matrimoniales de cualquier manera se destaca el hecho de que ella no estÃ¡ conforme con el papel de esposa obediente que le trata de imponer el clÃ©rigo.

Su casamiento con Apolonio exige la obediencia y ella ingenuamente cumple. El viejo engaÃ±a a Luisa para que se case con el entendido de que es sÃ³lo para heredarla. La compasiÃ³n que siente por el viejo desdentado y moribundo lleva a la narradora protagonista cumplirle sus deseos. Luisa experimenta cierta inquietud porque sabe que no es una relaciÃ³n sana: "El miedo, el horror que me producÃ¡an su vista, su contacto, su voz era injustificados porque el lazo que nos unÃ­a no era real, no podÃ­a serlo, y sin embargo yo lo sentÃ­a sobre mÃ­ como un peso, y la fuerza de bondad y de remordimientos querÃ­a desembarazarme de Ã©l" (94). El tÃ¡o de Luisa comienza a rejuvenecerse despuÃ©s del casamiento. Igual que el confesor, Apolonio manipula la religiÃ³n y tambiÃ©n la ley para que Luisa obedezca los deseos de este viejo libidinoso y vampiresco: "Â¿QuÃ©! Â¿No eres mi mujer ante Dios y ante los hombres? Ven, tengo frÃ­o, caliÃ©ntame la cama. Pero quÃ©tate el vestido, lo vas a arrugar" (96). Apolonio es semejante a un vampiro que se va rejuveneciendo con el contacto sexual que tiene con su sobrina. SÃ³lo Luisa no se contagia de tan nauseabunda inmortalidad, sino que ella queda vacÃ­a, amarga y llena de pena.

Luisa nos narra su martirio como la esposa de Apolonio desde una distancia en que ella ahora es el sujeto en vez del objeto. La protesta que se presenta a travÃ©s del cuento es el arrepentimiento de haberse casado con Ã©l: "Antes tan temida, ahora la muerte me parecÃ­a la Ãºnica salvaciÃ³n. No la de Apolonio, no, Ã©l era un demonio de la muerte, sino la mÃ¡a, la justa y necesaria muerte para mi carne corrompida. Pero nada sucediÃ³. Todo continuÃ³ suspendido en el tiempo, sin futuro posible" (96). Luisa estaba atrapada en una relaciÃ³n pecadora que es justificada injustamente por la

religi3n y el matrimonio: dos instituciones que requieren la obediencia de la mujer. En el caso de Luisa su obediencia contribuye su propia ruina.

"La sunamita" de Arredondo añ±ade otra perspectiva al texto bíblico en el sentido que vemos una crítica de la religi3n y el matrimonio, y tambi3n muestra el sufrimiento de mujeres obedientes. Arredondo establece la religi3n, y el matrimonio que se basa en aqu3lla, como dos sistemas corrompidos que anulan los derechos y la felicidad de la mujer. Luisa revela el asco, la indignaci3n, y la humillaci3n que experimenta como la mujer de Apolonio:

Una rabia nunca sentida me estremeci3 cuando pude creer que era verdad aquello que estaba sucediendo, y que aprovechándose de mi asombro su mano temblona se hacA más segura y más pesada y se recreaba, se aventuraba ya sin freno palpando y recorriendo mis caderas; una mano descarnada que se pegaba a mi carne y la estrujaba con deleite, una mano muerta que buscaba impaciente el hueco entre mis piernas, una mano sola sin cuerpo. (96)

En vez de proveer una descripci3n detallada del cuerpo de Apolonio, Arredondo se aprovecha del valor simbólico de la mano para plantificar cómo se establece una relaci3n íntima y unilateral entre el viejo hipersexual y Luisa. La escritora presenta la mano incorporada como una metonimia del cuerpo para representar cómo Apolonio toma posesi3n del cuerpo de su esposa/sobrino. En conexi3n con esto, podemos añ±adir que se manifiesta una política corporal dominante que define el cuerpo de la mujer casada como propiedad de su esposo; y esto permite a Apolonio que tener relaciones con Luisa cuando él guste. Sin embargo, la invasi3n del espacio corporal de Luisa alude a una violaci3n porque este encuentro está basado en el hecho de que Apolonio forza la relaci3n entre ellos dos.

"La sunamita" presenta una versi3n verosímil de la condici3n humana de una joven que trata de estar conforme con expectativas sociales contradictorias. Como se habA mencionado anteriormente, Luisa no se salva del sistema patriarcal. Lo único que puede ofrecer son sus experiencias de un sistema opresivo: su esposo y los sacerdotes. Lo que resulta es el abuso de una mujer joven con daños irreparables. Arredondo nos brinda un personaje tradicional, Luisa, que resulta mutilado añon cuando trata de ajustarse y obedecer un sistema opresivo.

El cuento "EstAo" es semejante al de "La sunamita" en el sentido de que ofrece una (re)visi3n de la tragedia griega *Hipólito*, de Eurípides. En *Hipólito*, Afrodita se disgusta con Hipólito porque lo observa alabando a su enemiga, Artemisa. La diosa del amor hace que la madrastra del joven Hipólito, Fedra, se enamore de él. Fedra sufre en silencio porque ella desea una relaci3n incestuosa con su hijastro; como resultado, ella deja de comer y empieza a debilitarse. El comportamiento de Fedra le da una indicaci3n a su criada de que su ama está enamorada de Hipólito. La criada le revela al joven el secreto de su madrastra. Cuando se entera Fedra de la interferencia de su criada, ella se molesta e implica a Hipólito dejando una lápida en la que acusa falsamente a su hijastro de haberla violado. El padre de Hipólito, Teseo, encuentra la tableta y acusa a su hijo de haber difamado a su esposa. El padre de Teseo, Poseid3n, le habA regalado tres maldiciones a Teseo para su protecci3n. Teseo maldice a su hijo y éste muere a la orilla del mar. Artemisa luego le hace saber a Teseo que Afrodita es la culpable de las muertes de Fedra e Hipólito.

Antes de entrar al análisis de "EstAo," hay tres aspectos de *Hipólito* que merecen nuestra atenci3n: (1) La presentaci3n de Fedra y Afrodita como manipuladoras; (2) la misoginia; (3) la

muerte simbólica de Fedra. La obra de Eurípides es problemática porque se presentan estos aspectos que proporcionan un modelo para una actitud antipática hacia las mujeres en la Grecia antigua que todavía existe en la cultura occidental. Se complica esto con el hecho de que Afrodita es una diosa y una figura idealizada. A causa de su envidia y celos, Afrodita es responsable por las muertes de Fedra e Hipólito. Fedra se presenta como una mujer astuta y visceral porque ocasiona la muerte de Hipólito con la falsa acusación de su violación.

Hipólito se presenta como un personaje problemático porque engendra la misoginia dentro de la obra de Eurípides. Eve Cantrella escribe que "En una sociedad, como la de los griegos, que completamente excluía a las mujeres de la vida social, cultural, y política, en donde las temían y despreciaban, no era infrecuentemente que la misoginia llegara a niveles de intensidad particulares" (58). A través de la obra, Hipólito hace varios comentarios despectivos acerca de las mujeres que tienen que ver con la inteligencia de ellas y también expresa ideas de cómo ser a la humanidad sin ellas.⁹ "A clever woman I hate; may there never be in my house a woman more intellectual than a woman ought to be. Mischief is hatched by Cypris in clever women; the helpless kind is kept from misconduct by the shortness of her with. No maids should be allowed near a wife; beasts that can bite, but cannot talk should be their only company in the house, so that they could neither address anyone or receive speech in return. As it is, the vile women weave their vile schemes within and the maids carry word outdoors" (81). Las mujeres intelectuales son una amenaza por su relación con la naturaleza. La naturaleza es un aspecto que, como se discute más a fondo en el análisis de "Está," siempre ha sido asociado con la mujer. La naturaleza es una fuerza que está fuera del control del hombre. La mujer en su asociación con la naturaleza representa la ambigüedad de sí misma y el elemento que el hombre lucha para controlar y entender. En la opinión de Hipólito, una mujer inteligente complica más la idea de la naturaleza en que tendrá el poder de ser más engañosa y aún más difícil de comprender. Las recomendaciones de Hipólito sugieren un modelo para la identidad, y la educación de las mujeres, que se siguen observando en la cultura occidental.

Otro aspecto dentro de la obra en representativo del género es el suicidio de Fedra. En el estudio de Margaret Higgonet acerca de la relación entre el género y el suicidio se lee:

Para nuestras ficciones acerca de las mujeres, la desintegración suicida tiene mucho que ver con sus relaciones sexuales y amorosas. Tradicionalmente, los mitos de suicidio femenino se han enfocado en dos temas: la castidad y amor defraudado. La representación insistente de que las mujeres en vez de los hombres se suicidan complementa las suposiciones consabidas de que la mujer vive por amor y el hombre por sí mismo. (73)

Higgonet indica que el suicidio representa la desintegración de la identidad, pero también indica que lo que conmueve a los hombres y a las mujeres que se maten difiere dependiendo del género. El motivo que tiene Fedra para suicidarse es el honor. Ella quiere evitar una relación incestuosa y adúltera, pero luego que se entera Hipólito, ella se suicida para verse como víctima. En este sentido podemos determinar que Fedra se ahorca por el amor y también por el honor.

La manera en que se mata Fedra también es determinada por el género-sexo. Hacemos eco de Cantrella con decir que la mayoría de los personajes femeninos en las tragedias griegas y en la mitología se suicidan ahorcándose. Es una muerte típicamente femenina. Por lo general los hombres se matan con una espada. "El dogal no era sólo el instrumento privilegiado para el suicidio femenino, sino también, era este mismo con que mataban a las mujeres," declara

Cantrella (60). Este tipo de muerte es simbólico porque al ahorcarse la mujer está separada de la tierra. Cantrella añade que "Ya establecida, la relación entre colgarse y la muerte simbólica femenina, la iniciación merece más consideración. En ambas acciones colgar y colgarse en un columpio,¹⁰ las mujeres son separadas del suelo, separadas de la tierra. Pero desde la más vieja antigüedad, la imaginación occidental ha conectado a las mujeres con la tierra" (64). Por lo tanto la muerte femenina representa una ruptura con la conexión que tiene la mujer con la naturaleza.

El acto de ahorcarse también tiene una relación con la culpa sexual. Esta es la opción que las mujeres en los mitos griegos tienen para escaparse de la pena de haber sido violadas o de ser castigadas.¹¹ La muerte de Fedra cabe dentro de esta tradición, porque ella afirma que su acción se debe a que Hipólito la violó. Así ella se ahorca para morir con honor.

Podemos determinar que el aspecto simbólico de colgarse y la muerte están basados en el sistema patriarcal que dicta la manera en que mueren las mujeres. El dogal también simboliza lo femenino señalado por el patriarcado. Este instrumento de muerte también contiene un valor socio-político.¹² Vemos que la obra de Eurípides está repleta de implicaciones genéricas que se mantienen para proporcionar modelos fijos de mujeres y su posición dentro de una sociedad patriarcal.

El relato "Estío" borra estas imágenes de mujeres problemáticas. El cuento de Arredondo se asemeja a *Hipólito* porque contiene el tema del incesto entre madre e hijo adolescente. La historia trata de una viuda que permite que el amigo de su hijo Roman, Julio viva en su casa porque los padres de él no mandarle dinero para seguir estudiando. Al final del cuento, hay un encuentro entre la narradora-protagonista y Julio y es cuando se revela que ella desea a su hijo. "Estío" difiere de la tragedia griega en el sentido de que hasta cierto punto se eliminan las imágenes negativas de la mujer y también los comentarios miséginos que critican y cuestionan la inteligencia de la mujer. También, igual que en "La sunamita," como hipertexto, "Estío" presenta la transvocalización. Es decir, vemos la transformación de múltiples voces en la obra teatral *Hipólito* a una sola voz, la de Luisa. El mismo cambio ocurre con la focalización; la narradora-protagonista es quien "ve" los acontecimientos del cuento, en vez de las múltiples perspectivas que se encuentran en la obra de Eurípides. Veremos como "Estío" presenta una solución positiva al problema entre la narradora-protagonista y su hijo en vez de una solución que sigue el modelo patriarcal que promueve el género femenino basado en expectativas masculinas.

En "Estío" no se encuentra la muerte simbólica de una mujer desesperada. La protagonista afirma que está enamorada de su hijo y manda al joven a México para evitar una relación sexual con él: "Después mandé a Román a estudiar a México y me quedé sola" (18). Es una escena clave porque deshace el mito del suicidio como medio para mantener el honor de la mujer y la inocencia de su hijo. El breve encuentro entre la narradora-protagonista y el amigo de su hijo es significativo porque es cuando ella se da cuenta de que está interesada sexualmente en su hijo. "Y pronuncié el nombre sagrado" (18). La reunión con Julio conmueve a la protagonista a revelar sus deseos hacia su hijo. Este fin es igual de sorprendente para el lector como para la protagonista.

Antes de la revelación de su interés para su hijo, se dedica la narradora-protagonista a expresar su frustración sexual. Es un contraste con Fedra quien a través de la obra se queja de su atracción a su hijastro. Podemos considerar a la protagonista de "Estío" como una mujer que ha

abstenido de disfrutar de placeres sexuales porque no ha tenido relaciones sexuales desde que quedÃ³ viuda: "Mientras jugaban estaba pensando en quÃ© habÃ­a empleado mi tiempo desde que RomÃ¡n tenÃ­a cuatro aÃ±os.... No lo he sentido pasar, Â¿No es raro? Nada tiene de raro, puesto que estabas conmigo dijo RomÃ¡n, y me dio un beso" (11). Igual que en "La sunamita," la protagonista de "EstÃ³" narra el pasado ubicÃ¡ndose en el lugar del sujeto. Pero, veremos, a travÃ©s de la expresiÃ³n de sus deseos sexuales y el Ã©nfasis en la naturaleza, que no estÃ¡ contenida dentro de un ambiente opresor como vimos en el caso del personaje de Luisa que es controlada por el esposo y los sacerdotes. Podemos determinar que la ausencia de una figura patriarcal contribuye a esta libre expresiÃ³n sexual, y tambiÃ©n la ausencia de la familia, otro sÃ­mbolo principal de la ideologÃ­a patriarcal que se destaca en otros cuentos de Arredondo, especÃ­ficamente en "Opus 123." Devine opina que: "La expresiÃ³n de la sexualidad representada en las obras por las autoras, proporciona otra dimensiÃ³n de la mujer y el gÃ©nero" (85). Las experiencias de la mujer, como por ejemplo la maternidad, el lesbianismo, el embarazo, el parto, y la menstruaciÃ³n, han sido histÃ³ricamente negadas tratamiento dentro de la ficciÃ³n. Devine aÃ±ade que al seÃ±alar estas experiencias "Las autoras tratan a sus personajes mÃ¡s como la mujer-como-sujeto. Cuanto mÃ¡s sean reconocidas estas experiencias como parte de la sexualidad de la mujer, menos permiten estas protagonistas que la cultura dominante construya y limite su sexualidad" (85). En "EstÃ³" la narradora-protagonista describe su soledad y su frustraciÃ³n sexual a travÃ©s de pasajes sensuales. La narradora-protagonista le engaÃ±a al lector haciÃ©ndole pensar que es un cuento sensual, en vez de uno que trata del incesto. La falta de una pareja hace que la narradora-protagonista se inquiete:

El calor se metÃ­a al cuerpo por cada poro; la humedad era un vapor quemante que envolvÃ­a y aprisionaba, uniendo y aislando a la vez cada objeto sobre la tierra que no se podÃ­a pisar con el pie desnudo. Aun las baldosas entre el baÃ±o y mi recÃ¡mara estaban tibias. LleguÃ© a mi cuarto y dejÃ© que se deslizaran libres sobre los hombros, hÃ³medos por la espalda hÃ³meda. Me sonreÃ­a en la imagen. Luego me tendÃ­ boca abajo sobre el cemento helado y me apretÃ© contra Ã©l: la sien, la mejilla, los pechos, el vientre, los muslos. Me estirÃ© con un suspiro y me quedÃ© adormilada, oyendo como fondo a mi entresueÃ±o el bordoneo vibrante y perezoso de los insectos en la huerta. (13)

La narradora-protagonista como sujeto proporciona una descripciÃ³n sensual de su cuerpo, y, tambiÃ©n, enfatiza la falta de una relaciÃ³n sexual. Cuando ella estÃ¡ con RomÃ¡n y Julio hay poca indicaciÃ³n de que ella estÃ¡ interesada en ellos. El cemento frÃ­o le alivia el calor sensual que experimenta por la falta de una pareja.

Igual que en *HipÃ³lito*, en "EstÃ³" se subraya como la naturaleza forma parte de la identidad de la narradora-protagonista. Como se habÃ­a discutido, cuando Fedra se cuelga, hay una separaciÃ³n entre la tierra/naturaleza que simbÃ³licamente indica una pÃ©rdida de identidad; es un pasaje de la vida a la muerte, de la existencia a la inexistencia. En cambio, en "EstÃ³" la naturaleza juega un papel importante en la identidad de la narradora-protagonista. La naturaleza y la protagonista forman una uniÃ³n para presentar la sensualidad junto con la frustraciÃ³n sexual. Esta unidad es complicada porque se mantiene la asociaciÃ³n entre la mujer y la naturaleza. Es esencial que recordemos que Ã©sta es una construcciÃ³n social masculina, una dualidad formada por el patriarcado. A causa de esta asociaciÃ³n entre la naturaleza y la mujer, la mujer siempre ha sido considerada como una fuerza indefinible, ambigua y asociada con la fertilidad y tambiÃ©n con una entidad que el hombre no puede domar. Devine sugiere que se presenta una paradoja cuando las autoras tratan de establecer la sexualidad del sujeto femenino utilizando la naturaleza para describir el cuerpo y el

deseo sexual: "La paradoja es evidente cuando las autoras permiten a sus personajes permanecer confortablemente en situaciones que ubican a sus protagonistas en asociaciones tradicionales con la naturaleza, mientras que intentan a redefinirlas como mujeres" (34). La observación de Devine es perspicaz porque se continúa a definir a la mujer y su sexualidad e identidad según las características o los ideales de los hombres. En la escena de "Está" que sigue, podemos examinar como la cuentista emplea la animalización para destacar la tensión sexual que experimenta la protagonista pero a la misma vez reproduce un discurso de género masculino.

No tuve fuerzas para salir a pasear, ni siquiera para ponerme el camisón; me quedé desnuda sobre la cama, mirando por la ventana un punto fijo del cielo, tal vez una estrella entre las ramas. No me quejaba, únicamente estaba echada ahí igual que un animal enfermo que se abandona a la naturaleza. No pensaba, y casi podría decir que no sentía. La única realidad era que mi cuerpo pesaba de una manera terrible: no, lo que sucedía era nada más que no podía moverme, aunque no sólo por eso. (17)

Arredondo logra bien captar un retrato sensual pero también podemos determinar que uno de los aspectos discutibles es la comparación con "un animal enfermo." La auto-animalización del personaje implica una imagen violenta a causa de la vulnerabilidad que esta figura representa; marca la conexión entre la mujer y la naturaleza. La fuerza destructora que daña al animal enfermo se compara con lo que le puede hacer a la mujer. El hecho de no poder quejarse sugiere el silencio. Vemos que el silencio no permite que la mujer exprese sus deseos y también hace que se reduzca a un objeto. Es la misma especie de silencio que resalta cuando los autores masculinos no reconocen los sentimientos sexuales desde la perspectiva de una mujer. De esta manera, combinación de la animalización de la mujer y el silencio acentúa una limitación en la capacidad de la mujer para definirse sexualmente en sus propios términos.

Igual que la animalización, se encuentra la personificación de la naturaleza en el cuento:

Bajo mis pies la espesa capa de hojas, y más abajo de la tierra húmeda, olorosa a ese fermento saludable tan cercano sin embargo a la putrefacción. Me apoyé en un árbol mirando abajo el cauce que era como el día. Sin que lo pensara mis manos recorrieron la línea esbelta, voluptuosa y fina y el deseo ardor de la corteza. Las ranas y la nota sostenida de un grillo, el río y mis manos conociendo el árbol. Caminos todos de la sangre ajena y más común y agolpada aquí, a esta hora, en esta margen oscura. (16)

La personificación del árbol le da calidades femeninas a éste. Es una descripción que se le hace a un cuerpo de mujer. También, aquí notamos lo problemático de la unión de la mujer con la naturaleza. Esta relación de mujer/naturaleza igualmente se encuentra en *La Última niebla* y el cuento "El árbol" de María Luisa Bombal. Ambas escritoras combinan los elementos de la naturaleza, silencio, y frustración sexual con la intención de producir un discurso femenino. Igual que Bombal, Arredondo trata de captar lo sensual a través de una unión de la narradora-protagonista con la naturaleza pero cae en la trampa de utilizar estrategias masculinas para presentar un texto femenino.

La comparación de lo masculino con la naturaleza también se señala en el cuento, lo cual cae fuera de la perspectiva tradicional de identificar a la feminidad con la naturaleza: "Su cuerpo se estiró infinitivamente y quedó suspendido en el salto que era un vuelo. Dorado como el sol, tersa su sombra sobre la tierra. El cuerpo como un río fluía junto a mí, pero yo no podía tocarlo"(15). Aquí Arredondo emplea características de la naturaleza resaltando la conexión entre lo activo y lo

masculino. Fijémonos en que cuando la autora que cuando ella escribe el cuerpo de Julio o de los jóvenes emplea o hace hincapié en la imagen de un río para presentar una topografía corporal. "En medio de aquel besoónico de mi soledad, de aquel viento blando, mis dedos tantearon el torso como árbol y aquel cuerpo joven me parecía un río fluyendo igualmente secreto bajo el sol dorado y en la ceguera de la noche" (18). Al paralelar el río con lo somático, Arredondo nos presenta un cuerpo masculino adolescente que no es enfermizo como el de la protagonista y tampoco es pasivo. Por lo tanto se mantiene la comparación patriarcal entre la pasividad femenina y la actividad como característica masculina.

La naturaleza que emplea Arredondo en "Estío" es un intento de resaltar la sexualidad, sensualidad, y también el riesgo que corre Roman al estar al lado de su madre. La casa a la orilla del mar, lejos de la ciudad representa un espacio femenino, pero debemos considerar que es uno designado para hombres o ya formado por hombres. Se destaca una especie de determinismo, porque al final del cuento la narradora-protagonista manda a su hijo a México a estudiar. La ciudad de México es un espacio urbano que representa la cultura masculina al opuesto de la casa de la narradora-protagonista que es la naturaleza cargada para ejemplificar la sensualidad.

Hemos visto la manera en que Arredondo ha hecho una reevaluación del texto bíblico de "La sunamita" a través del cuento del mismo título que contesta a los valores masculinos que inculca la Biblia. En el cuento "Estío," la autora sinaloense hace una reescritura de *Hipólito* la tragedia griega de Eurípides. En ambos cuentos la autora ha creado a personajes que expresan sus verdaderos pensamientos y emociones para dar otra perspectiva de obras representantes que favorecen el poder masculino. En los dos relatos la narración en primera persona es de suma importancia porque convierte a un personaje que era el objeto al sujeto. "La sunamita" muestra como Luisa es afectada por la vida que experimenta con su tío, Apolonio. Nos da otra versión de la joven bíblica que tenía que acostarse con el rey David. La versión moderna nos revela el asco, la celera y la amargura que ella siente por haber sido convencida que de casarse con este viejo libidinoso. "Estío," que sigue la base de *Hipólito*, nos da una Fedra que expresa su frustración sexual y que, al final, indica su interés en su hijo. Aunque ella encuentra una solución para el problema, sin tener que morir nadie, el cuento sí plantea problemas. El énfasis en la sensualidad y la sexualidad depende mucho de metáforas de la naturaleza que son construcciones masculinas utilizadas para categorizar e identificar a mujeres desde una perspectiva masculina. Vemos que siguen teniendo control estas estrategias masculinas sobre la escritura de Inés Arredondo. Observamos que "Estío" no se ha escapado del poder tremendo de la narrativa masculina dominante. Aunque intenta Arredondo crear y expresar una voz auténticamente femenina, esta misma voz se queda firma y concretamente inscrita por y en el texto patriarcal. Sin embargo, el valor de estos cuentos es que nos dejan saber del control tan omnipresente que siempre han intentado tener los autores masculinos sobre los personajes femeninos.

Notes

¹ Véase el artículo de Stephen M. Hart, "Is Women's Writing in Spanish America Gender-Specific?" Hart hace un análisis de *El divino narciso* y *Saúl*.

² Todas las traducciones son mías.

³ Rich define este concepto de la siguiente manera: "Re-vision -- the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction. For Women it is more than a chapter in cultural history: It is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society" (35). También se encuentra esta cita en *Feminist Revision and the Bible* de Alicia Ostriker.

⁴ Rebolledo mantiene que: "If, however, the existing mythology (as defined by patriarchy) is unable to fulfill the increasing demand for women as active, energetic, and positive figures, then women writers may choose myths and archetypes, historical and cultural heroines, that are different from the traditional ones. They may create new role models for themselves or choose existing models but imbue them with different (sometimes radically different) traits and characteristics. Thus the female characters chosen by female writers may coincide with traditional figures. They may show different aspects or attributes from those figures; or they maybe totally different figures" (49).

⁵ Rubin 157-210.

⁶ Gérard Genette describe un hipertexto "como una obra derivada de una obra preexistente a través de una transformación." Para Genette, un hipertexto funciona como un comentario de la obra de donde proviene (*Palimpsests* 7-8).

⁷ Palabra de Genette.

⁸ Genette explica que: "Transvocalization can thus take on two basic antithetical forms: vocalization, a shift from the third to the first person; and devocalization, the opposite shift from the first person to the third. It can also take on a synthetic form -- transvocalization properly speaking -- which is the substitution of a "first person" for another" (*Palimpsests* 290).

⁹ "Zeus! Why did you let women settle in this world of light, a curse and a snare to men? If you wish to propagate the human race you should have arranged it without women. Men might have deposited in your temples gold or iron or a weight of copper to purchase offspring, each to the value of the price he paid, and so lived in free houses, relieved of womankind" (80). Eva Cantrella utiliza otra versión de esta cita en su artículo "Dangling Virgins: Myth, Ritual, and The Place of Women in Ancient Greece."

¹⁰ Cantrella indica que hay un rito griego que se alude al pasaje de adolescente a mujer. Parte de la ceremonia consta de la joven que está participando en el rito que se columpee en un columpio designado para la ceremonia.

¹¹ Cantrella resume que: "The brochos, the noose that swings one in the air, is, in effect, the privileged instrument of female death. In the Homeric poems, the noose is the instrument with which Epicaste (Jocasta's Homeric name) kills herself after having discovered the horror of her incestuous marriage.... In Sophocles's tragedy, Antigone uses the noose to kill herself. By hanging, she escapes the tyrant Creon's sentence which condemned her to being buried alive.... In a series of myths, female suicides by hanging are aitia, that is, they explain religious rites, the structure of which is uniform throughout Greek territory" (58).

¹² Segón Cantrella, "By hanging themselves (and by being hanged) women reproduced in the city an archaic, pre-city image which, while at this point deprived of its original meaning, remained in the memory of the Greeks. The link between women and the noose, which is so frequent in literature and in iconography, is founded on a quasi-institutional link" (65).

¹³ El cuento "Opus 123" es un buen ejemplo de como la familia es trasmitora de valores patriarcales. Vemos esto cuando las familias de Pepe Rojas y Feliciano Larrea controlan el destino de los dos protagonistas porque Pepe y Feliciano son afeminados.

Obras citadas

Arredondo, Inés. *Obras Completas*. México: Siglo XXI, 1988.

Bombal, María Luisa. *La Última niebla/La amortajada*. Cuarta edición. Barcelona: Editorial Seix Barral: 1992.

Cantrella, Eve. "Dangling Virgins: Myth, Ritual, and the Place of Women in Ancient Greece." *The Female Body in Western Culture*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 58-67.

Cooper Alarcón, Daniel. "The Aztec Palimpsest: Toward a New Understanding of Aztlán, Cultural Identity and History." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 19.2 (1988-1990): 33-68.

Daly, Mary. *The Church and The Second Sex*. NY: Harper & Row, 1975.

Devine, Maureen. *Woman and Nature: Literary Reconceptualizations*. Metuchen: Scarecrow Press, 1992.

Euripides. *Ten Plays*. Trans. Moses Hadas and John McClean. NY: Bantam Books, 1981.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Trans. Channa Newman and Claude Dorinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

Gilbert, Sandra, and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Guerra Cunningham, Lucía. "Las sombras de la escritora: Hacia una teoría de la producción literaria de la mujer latinoamericana." *Cultural Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Amy Kaminsky and Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideology and Literature, 1989. 129-164.

Hart, Stephen M. "Is Women's Writing in Spanish America Gender-Specific?" *MLN* (1995): 335-352.

Higgonet, Margaret. "Speaking Silences: Women's Suicide." *The Female Body in Western Culture*. Ed. Susan Rubin Suleiman. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 68-83.

Lanser, Susan. "Toward a Feminist Narratology." *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Ed. Robyn Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick: Rutgers University Press, 1993. 610-629.

Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish American Novel*. Lewisburg: University of Bucknell Press, 1985.

Rebolledo, Tey Diana. *Women Singing in the Snow*. Tucson: University of Arizona Press, 1995.

Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. NY: W.W. Norton, 1979.

Rubin, Gayle, "The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex.'" *Toward an Anthropology of Women*. Ed. Rayna R. Reiter. NY: Monthly Review Press, 1975. 157-210.

Santa Biblia/Holy Bible. Nashville: Broadman & Holman Publishers, 1993.

Suskind Ostriker, Alicia. *Feminist Revision and the Bible*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993.

---. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *The New Feminist Criticism: Essays in Women, Literature, & Theory*. Ed. Elaine Showalter. NY: Pantheon, 1985. 314-338.

María Alicia Garza is an assistant professor in the department of Modern Languages and Literatures at Boise State University where she teaches Mexican American and Latin American cultures and literatures. She is currently working on a book-length manuscript that concerns corporeal textualization in Chicana literature.