

Representación irónica de grandeza y pequeñez en relatos de hombres y de mujeres

Resumen

Con el fin de explorar nuevas formas en las cuales algunas autoras logran una inversión irónica y feminista de la valoración social hacia lo grande y lo pequeño, se analizan algunos aspectos de cuatro relatos hispano-americanos, comparando el cuento de María Luisa Bombal, «Trenzas» (1940), con «Pierre Menard, autor del «Quijote» (1939), de Jorge Luis Borges, y el relato de Clarice Lispector, «La legión extranjera» (1971), con «Muerte constante más allá del amor» (1970), de Gabriel García Márquez. Se emplean las categorías para el análisis del discurso irónico planteados por Oswald Ducrot en *Polifonía y argumentación*.

Abstract

In order to explore new ways in which some women authors achieve an ironic and feminist inversion of the social valuation of big and small as dimensions, some aspects of four Latin American short narratives are analyzed, comparing the story by María Luisa Bombal, *braids* (1940) to Jorge Luis Borges' «Pierre Menard, author of *Quijote*» (1939), and Clarice Lispector's «*The Foreign Legion*» (1971) to Gabriel García Márquez's «*Constant Death beyond Love*» (1970). The categories for the analysis of ironic discourse are taken from Oswald Ducrot's *Poliphony and Argumentation*.

Palabras clave: Ironía, Análisis del discurso, Discurso literario, Crítica literaria feminista, Literatura hispanoamericana, Polifonía

Key words: Irony, discourse analysis, literary discourse, feminist literary criticism, Latina American literatura, poliphony



La estatura física menor de las mujeres en relación con los hombres ha sido utilizada desde épocas inmemoriales como una metáfora de la jerarquía social entre los dos géneros. A menudo a la mujer se le trata, muchos años después de haber rebasado los dieciocho, como si fuera menor de edad. Pequeñez se hace entonces sinónimo de dependencia e insignificancia, en el sentido de incapacidad para actuar significativamente en el mundo de los adultos.¹ Sin embargo, las mujeres que escriben en ocasiones logran una inversión irónica de la valoración social hacia lo grande y lo pequeño. Así por ejemplo, en dos cuentos de María Luisa Bombal y Clarice Lispector respectivamente encontramos que, de maneras muy diversas, cada una de estas autoras replantea la simbolización de lo pequeño en relación con lo femenino. Examinaré aquí los mecanismos empleados para lograr este efecto irónico, con-trastando el cuento de Bombal, «Trenzas» (1940), con «Pierre Menard, autor del Quijote» (1939), de Jorge Luis Borges, y el de Lispector, «La legión extranjera» (1971), con «Muerte constante más allá del amor» (1970), de Gabriel García Márquez. Los cuatro textos fueron escogidos por la evidente complejidad de su discurso y su talante irónico. Cada pareja está compuesta por dos textos contemporáneos, que además presentan una cierta similitud entre sí. En los relatos de Bombal y Borges, se superponen características de dos géneros, el cuento y el ensayo; además, en ambos

Artículo resultado de investigación, revisado por pares académicos, abril 2005, aprobado junio 2005.

¹Existe una valoración social de la mujer pequeña; los dichos que se emplean para hacerlo, sin embargo, no dejan de estar basados en una actitud poco favorable a la mujer. Piénsese, por ejemplo, en los versos del Arcipreste de Hita a la «dueña» de baja estatura, valorada, precisamente, porque «de los males, el menor». El refrán popular, «El perfume bueno viene en frasco pequeño», parece elogioso, pero la misma existencia de este topos evidencia la necesidad de contrarrestar la desvalorización social de la estatura baja.

relatos, la alusión a textos reales o imaginarios es uno de los componentes estructurales básicos. Tanto en el cuento de Lispector como en el de García Márquez, los temas de la muerte, el amor y la alienación aparecen tratados con un peculiar tono irónico no exento de simpatía hacia los personajes.

La ironía y la postmodernidad

Antes de proseguir, debemos definir lo que se entenderá por «ironía» en este ensayo. Me baso aquí en el monumental trabajo de D.C. Muecke, quien la define en primer término como «las formas de habla, escritura, actuación, comportamiento, pintura, etc., en las cuales el sentido... que se quiere presentar o evocar es muy distinto del sentido aparente».²

Es importante señalar que a partir de los románticos alemanes, sobre todo de Schlegel, para muchos críticos se ha ido ampliando tanto el concepto como el papel de la ironía en la literatura. La idea de la importancia de la ironía llegó a su clímax cuando los «New Critics» norteamericanos de la década de los 60 llegaron a decir que «toda buena literatura es, por definición, irónica» (CI, 11). Tal afirmación puede basarse en la concepción de Friedrich Schlegel del «hombre» como un ser «finito formado dentro de un infinito... un diminuto resplandor de luz en medio de la gran oscuridad glacial, pero una luz, no obstante, que se siente obligada a comprender la oscuridad» (CI, 191). (Como puede verse, la idea del «hombre» diminuto en un vasto universo, implica valorar positivamente la grandeza que no se tiene. La importancia de este asunto de las «dimensiones» para la ironía se retomará mas adelante).

La ironía, en estos términos, no es sólo verbal, no nos remite solamente a enunciados específicos, sino también a «las contradicciones básicas de la naturaleza y la condición humanas». Nos encontramos ante la ironía «situacional», una de aquellas a las que nos

referiremos reiteradamente en este ensayo. Según Muecke, la ironía situacional se presenta de varias formas distintas; una de ellas es la «ironía general de los hechos, o de la vanidad de los deseos humanos» (CI, 134), a la que en el habla cotidiana llamamos «ironías de la vida». Otro caso de ironía situacional es la ironía «de dilema», que asume la forma de «contradicciones lógicas, paradojas, dilemas, o lo que nos agrada llamar ‘situaciones imposibles’» (CI, 113). En las palabras de Kierkegaard: «No es este o aquel fenómeno sino la totalidad de la existencia lo que se considera *sub specie* irónica».³

La ironía tiene un lugar privilegiado en la narrativa hispano- americana

Por otra parte, estudiar la ironía se hace especialmente importante en nuestro mundo postmoderno. Para Ernest Behler la ironía es la condición básica de la postmodernidad, pues ésta se basa en «el rechazo de cualquier concepción totalizada de la verdad en el sentido de filosofías globales de la historia, sistemas de significado que todo lo abrazan, o las bases uniformes del conocimiento».⁴ Según Behler la «manera irónica», cuyos máximos exponentes son Schlegel, Nietzsche, y Derrida, «puede describirse como un intento de trascender las restricciones del discurso normal y directo, dándole expresión a lo inefable». La ironía, entonces, trasciende el racionalismo que caracterizó a los inicios de la modernidad: la actitud irónica, nos dice Behler, «se complace en jugar con las antinomias y auto-contradicciones que nos impone nuestra inscripción en el lenguaje», y por eso es siempre una invitación a la auto-reflexión.⁵

De modo similar, Umberto Eco considera la ironía como el ingrediente que permite a los postmodernos «revisitar el pasado», que en la literatura moderna, o *avant garde*, había sido rechazado, «desechado»: «La respuesta postmoderna a los modernos consiste en reconocer que el pasado, ya que no puede ser realmente destruido, pues su destrucción conduce al silencio, debe ser revisitado: pero con ironía, no de manera inocente».⁶

²*The Compass of Irony*. (London: Methuen, 1969), p. 53. Las referencias a este libro se darán de ahora en adelante en el cuerpo del artículo, marcadas por el número de página. (Todas las traducciones de textos en inglés son mías).

³Soren Kierkegaard, *The Concept of Irony*. Citado en Muecke, op. cit., p. 120.

⁴Ernest Behler, *Irony and the Discourse of Modernity*. (Seattle: University of Washington Press, 1990, p. 4).

⁵*Ibid.*, p.112.

⁶Umberto Eco. «Postmodernism, Irony, the Enjoyable». *Postscript to The Name of the Rose*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984, p. 66-67.

El estudio de la ironía, además, es una condición importante para entender la literatura de la América hispana de años recientes. Así, un crítico, Jonathan Tittler, ha presentado argumentos convincentes para ligar la ironía de modo privilegiado a la narrativa hispanoamericana reciente, diciéndonos que «la ironía es un factor sin el cual no puede haber una comprensión completa de la naturaleza de la escritura hispanoamericana».⁷ Esto tiene que ver, no sólo con la situación a menudo caótica de los países de América Latina, sino también con una actitud que es común entre los escritores de nuestro continente. Como veremos, la actitud irónica es un elemento fundamental de los relatos que analizaremos de los cuatro autores latinoamericanos escogidos.

Antecedentes del presente estudio: Austen y Bajtín

He llegado al análisis de la ironía en estos cuatro relatos a partir de mi interés por la caracterización del discurso irónico. Inicié este camino cuando me ocupé de la novelística de Jane Austen, descubriendo un contraste entre su peculiar ironía y la que observamos en los relatos de los grandes autores satíricos ingleses del Siglo XVIII, Henry Fielding, Jonathan Swift y otros de la era clásica inglesa.⁸ Para realizar este estudio, me apoyé fundamentalmente en las tesis de Bajtín sobre la risa carnavalesca como una contestación polifónica a discursos oficiales.⁹ En el caso de Austen, dicha contestación se hace al discurso «oficial» acerca de la mujer que aparece generalizado en las novelas sentimentales del Siglo XVIII y primera década del XIX. Aunque el discurso narrativo de Austen es equilibrado y elegante en su superficie, se introduce en él un desorden carnavalesco mediante los discursos de «tontos» y «bufones», así como de «mujeres díscolas».

Aplicando la categoría bajtiniana de «risa carnavalesca», descubrí una diferencia fundamental entre la ironía de Fiel-ding o Swift, y la ironía de Austen. La de los dos primeros procede, típicamente, mediante el

contraste entre la grandeza de los clásicos y de los héroes de la antigüedad, y la trivialidad e insignificancia de las reyertas entre contemporáneos. La ironía de Austen descubre conflictos ideológicos, políticos y económicos en la aparente nimiedad de las rivalidades sociales y amorosas entre damas y caballeros de la aristocracia rural contemporánea, evidenciados en su conversación en el recibo y en el salón de costura. Mientras la ironía de los autores masculinos ridiculiza la pequeñez por contraste con la grandeza, la de Austen se burla por igual de los importantes y los nimios, pero descubre en ambos tanto miserias como posibilidades comunicativas.

A partir del estudio de Austen, mi próximo paso fue indagar si este tipo de sutil inversión del material cultural a la disposición de una autora había sido una estrategia peculiar de Austen, o si, por el contrario, puede encontrarse en otras obras. Lo que me propongo, sin embargo, no es generalizar acerca de la narrativa de las mujeres por oposición a la de los hombres. No se trata de descubrir, mediante el análisis contrastivo, rasgos estilísticos peculiares a todos los autores varones, en contraste con todas las autoras, pues, entre otras cosas desconfío de la validez de tales generalizaciones. Se trata, más bien, de examinar las diversas formas en las cuales cada mujer que escribe resuelve el problema de insertarse en una tradición literaria que en múltiples formas es ajena e incluso hostil a la mujer, ya sea porque la subvalora, la ignora, o porque, incluso, define la subjetividad en términos que excluyen a la mujer.¹⁰ Los recursos empleados para resolver el problema pueden ir desde la asimilación total a los cánones establecidos por la narrativa masculina, hasta la reivindicación radical de lo femenino, pasando por múltiples posibilidades intermedias.

Uno de estos recursos es la ironía, empleada por Austen como estrategia para adaptar una tradición literaria anti-feminista a la enunciación de una «voz femenina». (Empleo la expresión en el sentido en el

⁷Jonathan Tittler. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. (Ithaca: Cornell University Press, 1984, pp. 194, 192).

⁸Ambos análisis son parte de mi disertación doctoral, *Carnival and Feminism: Discourse in Jane Austen's Novels*, University of Florida, 1990, publicada con el título *Laughter, War and Feminism* por Peter Lang, New York, 1994.

⁹Ver *Problems of Dostoevski's Poetics*, Mikhail Bakhtin (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). El mismo autor (en español Mijaíl Bajtín) trata temas muy similares en: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (Barcelona: Barral Editores, 1971).

¹⁰Existen múltiples obras que examinan los prejuicios, omisiones y subvaloraciones de la mujer en la tradición literaria. Dos de los más importantes son *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*, de Katherine M. Rogers (Seattle: University of Washington Press, 1966) y *Madwoman in the Attic*, de Sandra Gilbert y Susan Gubar (New Haven: Yale University Press, 1979). Existe una traducción al español, titulada *La loca en el desván*, de Ediciones Cátedra, 1984).

cual Bajtín se refiere a las voces sociales que intervinen en la diversidad de la lengua (heteroglosia), y que juntas componen las fuerzas «centrífugas» que apartan a una lengua de la homogeneidad y de la regularidad sistemática¹¹. El objetivo de la investigación que vengo plateándome, entonces, consiste en examinar el lenguaje y la actitud irónica de Bombal por contraste con los de Borges, y los de Lispector con los de García Márquez. Busco establecer si en la ironía de Bombal o de Lispector aparecen elementos que puedan tener origen en un intento de adaptación del discurso literario (o, visto desde otro punto de vista, de ruptura de este discurso), para que sirva para la expresión de una voz de mujer, superando la misoginia de una tradición simbólica basada en la supremacía viril.

Categorías y métodos para el análisis

Para contrastar mejor la ironía en los relatos escogidos, recurriré en parte al análisis lingüístico de los enunciados y las situaciones irónicas, y emplearé, entre otros, categorías y métodos desarrollados por Oswald Ducrot,¹² como una herramienta para sugerir ideas en el proceso necesariamente subjetivo de interpretar y analizar textos literarios.

En su análisis sobre el discurso, Ducrot distingue, en primer lugar, entre un sujeto empírico, «autor efectivo, productor del enunciado» y un locutor, «presunto responsable del enunciado», una distinción muy similar a la ya clásica en estudios literarios entre autor y narrador. En el habla cotidiana encontramos también muy frecuentemente enunciados donde se hace muy clara la diferencia entre sujeto empírico y locutor. Por ejemplo: fijados en algunos teléfonos de la ciudad podemos encontrar avisos que rezan: «No me maltrates. En una emergencia puedes necesitarme». Aquí el locutor sería el teléfono mismo, pues es a él a quienes se refieren las marcas de primera persona (el pronombre objetivo «me»). La persona que escribió la consigna, o el funcionario que decidió que se realizara esa campaña de avisos, o ambos, serían sujetos empíricos responsables del enunciado. Ahora bien, en este caso la diferencia entre sujeto empírico y locutor es obvia, como lo es también en el discurso literario

narrativo, pero en realidad en todo enunciado, por banal y cotidiano que resulte, puede establecerse siempre esta distinción. Aunque no seamos conscientes de ello, siempre, al realizar un acto de lenguaje, jugamos un papel de hablantes, un papel de algún modo condicionado por el contexto y las condiciones enunciativas. A este papel Ducrot le da el nombre de «locutor».

Además de la distinción entre sujeto empírico y locutor, Ducrot introduce el concepto de enunciadores (casi siempre múltiples) a los que define como «los orígenes de los distintos puntos de vista que se presentan en el enunciado». Así, por ejemplo, «en un enunciado negativo no-P hay por lo menos dos enunciadores: un primer enunciador E-1 que expresa el punto de vista representado por P, y un segundo enunciador E-2 que presenta un rechazo de ese punto de vista» (Ducrot, 23). Empleando las categorías de locutor y enunciador, Ducrot define como irónico aquel enunciado en el cual: 1.- Aparece un enunciador absurdo, insostenible (en sí mismo o en el contexto). 2.- El enunciador absurdo no es atribuido al locutor. 3.- En el enunciado no se rectifica explícitamente el punto de vista absurdo. 4.- El enunciador o punto de vista absurdo es atribuido a un personaje, a quien se busca ridiculizar. (Ducrot, 20-21).

Examinemos un ejemplo de ironía cotidiana usando este esquema de análisis. Si decimos de alguien que no hace nada, que es perezoso, «Él podría enfermarse de tanto trabajar», el enunciador absurdo sería la idea de que la persona está en peligro de enfermedad por exceso de trabajo. El enunciado deja el punto de vista absurdo sin refutar. El locutor, en la medida en que entiende que está usando una ironía, no se identifica con ese enunciador. Al perezoso, al cual se busca ridiculizar, se le atribuye la idea absurda.

Para ilustrar el concepto de enunciador, veamos el análisis textual que este concepto permite, proceso particularmente interesante cuando se aplica a enunciados en los que se reflejan diversas posiciones ideológicas en torno a un mismo problema. Así, por ejemplo, Ducrot analiza una cita de los *Pensamientos* de Pascal: «Ser elegante no es tan vano, pues consiste en mostrar que un gran número de personas trabajan para uno (un sirviente, un modisto, un peinador, etc.).

¹¹Véase «La palabra en la novela». En: *Teoría y estética de la novela*, de Mijaíl Bajtín (Madrid: Taurus, 1986).

¹²Véase *Polifonía y argumentación* (Cali: Universidad del Valle, 1988).

***Se ironizan
los discursos
grandilocuentes
sobre ‘verdades
universales’***

Ser elegante es mostrar su fuerza». El enunciado puede interpretarse como la puesta en diálogo de tres enunciadores, tres puntos de vista, cada uno asociado a una actitud frente a las instituciones sociales:

E-1. Punto de vista convencional. «Ser elegante es bueno». (La elegancia demuestra conocimiento de los cánones sociales de belleza en la apariencia).

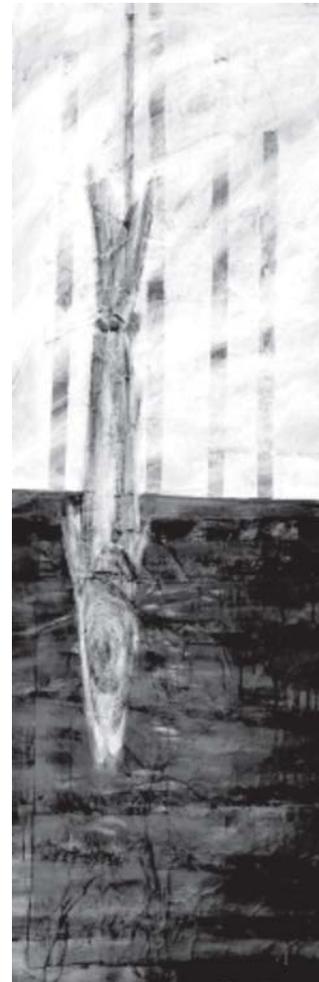
E-2. Punto de vista de los semisabios. «Ser elegante es ser vanidoso». (La preocupación por la apariencia es muestra de superficialidad, de vanidad)

E-3. Punto de vista de Pascal mismo.»Ser elegante es bueno», porque demuestra poder, y el poder y la fuerza permiten el orden. (Toda institución social es por definición injusta, pero la ausencia de ellas conduce al caos)

Esta valoración o no de la elegancia puede también entenderse recurriendo a otro concepto desarrollado por Ducrot, el de *topos*, o lugar común, definido como «un principio argumentativo» que aparece como un «garante que asegura el paso del argumento a la conclusión» (102). Los *topoi* aparecen con frecuencia con un contrario; cada uno de estos presenta a su vez dos formas tópicas recíprocas. En el caso de la elegancia, podemos encontrar cuatro adjetivos que reflejan la complejidad de la ideología en nuestra cultura sobre el cuidado de la apariencia: ser elegante es positivo, pero lo es también ser sencillo; ser descuidado es negativo, pero lo es también ser vanidoso, engreído. En relación con este

tema, los *topoi* serían: «Mientras más se preocupa uno por su apariencia, mejor», *topos* que valora la elegancia; «Mientras más se preocupa uno por su apariencia, peor», *topos* que critica la vanidad; «Mientras menos uno se preocupa por su apariencia, mejor», *topos* que valora la sencillez; y «Mientras menos uno se preocupa por su apariencia, peor», *topos* que critica el descuido. Aunque parecen contradictorios entre sí, estos cuatro *topoi* se emplean en distintos contextos, se invocan en diferentes situaciones, y por tanto todos forman parte del bagaje cultural de valoraciones de cualidades humanas. Emplearemos este tipo de análisis en relación con el cuento de Lispector, «La legión extranjera».

Apliquemos ahora estas categorías de análisis a un pasaje irónico, la célebre oración inicial de *Orgullo y prejuicio*, una de las novelas de Jane Austen. Este enunciado, que ha sido objeto de innumerables análisis,



es el siguiente: «Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero en posesión de una buena fortuna debe estar necesitando esposa». Aplicando a este caso las cuatro condiciones para el enunciado irónico que plantea Ducrot, podríamos plantear el siguiente análisis:

Condición 1: Enunciador absurdo: «Para las mujeres solteras es importante casarse con un hombre rico; por lo tanto un hombre soltero y rico debe necesitar casarse».

Condición 2: El enunciador absurdo no se atribuye al locutor: La narradora de la novela no presenta el enunciador absurdo como su opinión personal, sino que le confiere status de «verdad universalmente reconocida».

Condición 3: El punto de vista absurdo no se rectifica: La voz narradora no refuta la idea expresada.

Condición 4: El punto de vista absurdo se atribuye al personaje a quien se ridiculiza:

Efectivamente, en la novela el enunciado es empleado para introducir la conversación entre la Sra. Bennet y su marido, en la cual ella intenta convencerlo de que visite al Sr. Bingley, hombre soltero y rico que acaba de mudarse al vecindario. La Sra. Bennet le sugiere a su esposo que una de sus cinco hijas solteras podría llegar a casarse con Bingley. El carácter voluble y superficial de la Sra. Bennet, la carencia de lógica de sus enunciados, su evidente tontería, nos podrían permitir pensar que es a ella a quien se le atribuye el punto de vista absurdo. Pero nótese que la atribución se hace a una «verdad universal» - o sea que se estaría ridiculizando el saber convencional, o la situación sociocultural de la mayoría de las mujeres de clase media y alta.

En conclusión, este enunciado encierra a la vez una ironía verbal y una ironía «situacional»: en la novela se nos muestra reiteradamente que en esta sociedad inglesa de principios del siglo XIX, aparentemente refinada, donde muchos hombres y mujeres son capaces de discurrir sobre «verdades universales» y otros conceptos filosóficos, la mujer, por educada que sea, necesita asegurar los afectos de «un hombre soltero en posesión de una buena fortuna» para poder continuar viviendo del modo como la criaron. Las mujeres no tenían otra

posibilidad de sostenerse que casarse; en caso contrario, a la muerte de sus padres quedaban dependiendo de la caridad de sus familiares. Como vemos, aunque a primera vista la ironía recae sobre la «pequeñez» mental y moral de una mujer, en última instancia la que se ve ridiculizada es la «grandeza» de una cultura dada a cultivar los discursos grandilocuentes y altisonantes sobre «verdades universales», cuando la realidad es mucho más mezquina que las apariencias.

EL ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

«Muerte constante más allá del amor»

Pasemos ahora a emplear este tipo de análisis en relación con el primero de los relatos. En el cuento de Gabriel García Márquez aparece un enunciado que el protagonista, el senador Onésimo Sánchez, pronuncia ante los habitantes del pueblo el Rosal del Virrey durante su campaña política: «Estamos aquí», dice Onésimo, «para derrotar a la naturaleza».¹³ A primera vista, este enunciado podría parecer una simple mentira de un politiquero que quiere ganar votos. El senador estaría tratando de convencer al pueblo de su intención de crear una población próspera, a pesar de la falta de dones de la naturaleza a esta árida y paupérrima región. Efectivamente, el senador no se propone derrotar la naturaleza, pues sabe bien, como se lo dice (225) en reunión privada a los ciudadanos prestantes del Rosal del Virrey, que es gracias a la pobreza que se sostienen en el poder tanto los corrompidos líderes locales como el propio gobierno nacional. A medida que avanzamos en la lectura del relato, sin embargo, se hace evidente que el enunciado es irónico, por varias razones. En primer lugar, la afirmación como mentira sería poco efectiva, puesto que el pueblo mismo no cree en los políticos; como le confesará posteriormente Laura Farina a Onésimo, la gente tiene un mal concepto de los dirigentes y aún peor de Onésimo (228). Los habitantes del Rosal del Virrey (nombre por demás irónico para este arenoso moridero donde nunca ha habido un rosal), sólo esperan que los políticos les solucionen problemas individuales, y no tienen el menor interés en que la naturaleza, que tan poco dadivosa fue con la región, sea derrotada. Lo que mueve al pueblo a votar no son sus ideas, sino el favor

¹³Gabriel García Márquez, *Todos los cuentos (1947-1972)*. (Bogotá: Círculo de Lectores, 1983, p. 222). Todas las citas de este cuento que aparezcan de aquí en adelante serán tomadas de esta edición y aparecerán seguidas del número de página.

clientelista que puedan obtener de los políticos, como el que le pide el padre de Laura a Onésimo.

La campaña política está lejos de ser un intento «en serio» de convencer a los sufragantes de que un voto por Onésimo es un voto por el progreso; por el contrario, todo el discurso del senador es una farsa con un teatral telón de fondo, «una fachada de cartón con casas fingidas» que los ayudantes del senador arman para tapar «los ranchos miserables de la vida real». En una evidente ironía situacional el telón se ha desgastado por el uso hasta verse tan pobre y deslucido como la realidad que pretende ocultar. Así, el político construye un «mundo de ficción» en el cual nadie cree, y menos que nadie él mismo (223), un carnaval que se desenvuelve en medio de «un estruendo de carcajadas» (224). Por otra parte, Onésimo ha escogido la frase sobre la derrota de la naturaleza, en una especie de inversión cínica; el senador, quien es un lector aficionado de los estoicos latinos, la utiliza simplemente porque es la más lejana de sus propias convicciones. Para él, lejos de ser deseable vencer las limitaciones naturales, la sabiduría consiste en aceptar los dictados de la naturaleza. La frase es concebida «por oposición a una sentencia fatalista del libro cuarto de los recursos de Marco Aurelio», a quien admira (222). Los enunciadores de la frase en cuestión, «Estamos aquí para derrotar a la naturaleza», serían:

E1.- Saber convencional: La naturaleza ha sido cruel con el Rosal del Virrey.

E2.- Ética protestante del trabajo: El trabajo honrado y perseverante permite vencer a la naturaleza. (Onésimo la repite irónicamente. En el contexto, éste es el punto de vista absurdo, que enseguida analizaremos).

E3.- Posición del autor clásico, Marco Aurelio: No es posible ni deseable ir en contra de la naturaleza (Onésimo también lo cree).

En la frase del discurso de campaña de Onésimo, además de su cinismo y de la mentira de toda su actuación política, existe también ironía. Para demostrarlo, analicémosla aplicándole las condiciones del enunciado irónico de Ducrot:

Condición 1: Enunciador absurdo: «Es posible derrotar la naturaleza».

Condición 2: Enunciador absurdo no se atribuye al

locutor: Aunque Onésimo es quien lo dice, todos saben que no lo cree.

Condición 3: Punto de vista absurdo no se rectifica: El senador no refuta la idea expresada explícitamente.

Condición 4: Punto de vista absurdo se atribuye al personaje a quien se ridiculiza: Al enunciarlo, el político está repitiendo la frase «progresista» que su papel de candidato le exige. Por esta razón, aunque miente, Onésimo también está actuando irónicamente, ridiculizando en su interior la misma farsa electoral de la cual es protagonista. Así, el «personaje» ridiculizado sería probablemente el mismo sistema político corrupto en el cual todos participan, de una manera u otra.

En este cuento, por otra parte, se tematiza desde un principio la grandeza, pues no sólo promete Onésimo al pueblo en su discurso «Seremos otros, señoras y señores, seremos grandes y felices», sino que además su vida aparece en gran parte definida por una aspiración a compartir la grandeza ajena, la de las «grandes culturas» de Europa. Durante 42 años, toda su existencia ha estado regida por ciertos hábitos propios de la falta de identidad de la burguesía latinoamericana. Así, el senador se graduó «con honores de ingeniero metalúrgico en Gotinga», se casó con una alemana, y lee con perseverancia «pero sin mucha fortuna los clásicos latinos mal traducidos» (221). Su carrera, su matrimonio y sus lecturas, aunque no le sirven para desempeñar bien su trabajo, ni para ser feliz, ni mucho menos para la sabiduría, le dan un aura de poder que puede ser lo que en el fondo busca como burgués criollo. Sin embargo, como senador corrupto de este país compuesto, en sus propias palabras, por «los expósitos de la patria, los huérfanos de Dios en el reino de la sed y la intemperie, los exiliados en nuestra propia tierra» (222), no hay nada que corresponda a la honestidad sublime y al estoicismo sereno de su autor favorito. En efecto, toda su vida anterior al momento cuando descubre que tiene cáncer, es una aspiración inútil a ser parte de una grandeza foránea, a asimilarse a una realidad opuesta a su vida y a su entorno.

En su visita al Rosal del Virrey, Onésimo se enamora de una bellísima mujer guajira de piel negra y ojos amarillos, joven e ignorante, una mujer que acepta sin problemas los valores mercenarios del medio en que vive, quizá porque nunca le han propuesto otros. Onésimo parece amar en ella el empuje animal de su

juventud. En sus brazos muere, seis meses y once días después de conocerla, «pervertido y repudiado por el escándalo público de Laura Farina, y llorando de la rabia de morirse sin ella» (228). La naturaleza, en primer lugar, vence a través del amor, pues la atracción de Onésimo hacia Laura, quien no parece conocer ningún artificio de la cultura, es una especie de llamado del monte; y vence también a través de la muerte, el más natural de los destinos.

En el relato podemos distinguir varias posiciones o enunciadores en torno al problema de la muerte y lo que ésta representa para el ser humano. En primer lugar, observamos que el título del relato es una inversión irónica del título del famoso soneto de Quevedo, «Amor constante más allá de la muerte», en el cual el poeta asegura que su amor vencerá la disolución de la carne. El soneto termina afirmando que, cuando sus huesos se vuelvan polvo, «polvo serán, mas polvo enamorado». En el relato, en cambio, la muerte es experimentada como una derrota del amor, a la vez que como una indignidad. Por otra parte, según Marco Aurelio, enfrentar la muerte con serenidad, permanecer consciente durante la vida de la certeza de la muerte, es acercarse a la más alta sabiduría.

En torno al significado del título pueden, entonces, construirse cuatro enunciadores, si incluimos lo que parece ser el punto de vista del narrador:

E1.- Punto de vista del soneto de Quevedo. «El amor vence a la muerte».

E2.- Punto de vista de Marco Aurelio. «Enfrentar la muerte es vivir como un hombre moralmente grande».

E3.- Punto de vista de Onésimo: «Morir es la indignidad más dolorosa, pues empequeñece y degrada».

E4.- La pequeñez personal ante el hecho de la muerte nos lleva a mirar con escepticismo las grandes doctrinas morales. (En mi interpretación, éste sería el punto de vista del narrador).

Para postular este último punto de vista, me he basado en mi impresión del tono que asume en general el narrador, un tono de aparente nostalgia ante la imposibilidad de la grandeza humana, en la cual sería bello, pero es de hecho imposible, creer. En este cuento,

en conclusión, la grandeza de un pensador como Marco Aurelio no deja de ser admirada, aunque lo que adquiere mayor relieve es la derrota personal que empequeñece a cada individuo al morir. La grandeza, aunque sigue siendo deseable, se plantea como inaccesible

«La legión extranjera»

En el cuento de Clarice Lispector, observamos un movimiento contrario al del cuento de García Márquez. Mientras que en éste último se parte de una tematización de la grandeza para desmentir su posibilidad, en el relato de Lispector se parte de una reflexión sobre temas tan pequeños e intrascendentes que parecen no merecer ni un pensamiento. En efecto, se desmenuzan las pequeñas de las relaciones cotidianas, domésticas, de los personajes, de modo que lo aparentemente intrascendente cobra valor significativo. En oposición diametral a los excesos hiperbólicos del lenguaje de un García Márquez, en el relato de Lispector nos enfrentamos a la disección irónicamente minuciosa del significado de lo nimio. Ya veremos que esta especie de «antihiperbole», en la cual se explora la significación de lo insignificante, está cargada de ironía hacia las cualidades tradicionalmente asignadas a la femineidad.

En el relato, una niña, Ofelia, acaricia maternalmente a un pollito y luego lo mata. La protagonista, vecina de Ofelia, recuerda este hecho años más tarde, al sentirse retada por su hijo mayor. El reto se produce cuando el niño, ante otro pollito que les han regalado por Navidad, le dice, «¿Quieres ser su madre?» Y al aceptarlo, la protagonista se convierte en «la enviada ante aquella cosa que no comprendía mi lenguaje: amaba sin ser amada».¹⁴

Simultáneamente, en el cuento se observa una reiterada desacralización de imágenes religiosas, debido a las frecuentes alusiones a Cristo y María en contextos desconcertantes. Cuando se nos dice, por ejemplo, «Una cosa que pía por sí misma despier-ta la suavísima curiosidad que junto a un pesebre es adoración» (74), nos enfrentamos a una yuxtaposición paradójica de elementos aparentemente opuestos: Pollito = pesebre; Curiosidad = adoración. Aquí se sugiere que el pollito representa a Jesucristo recién nacido. (Podría decirse que se produce una profanación

¹⁴Clarice Lispector, «La legión extranjera». En: *Felicidad clandestina* (Barcelona: Editorial Grijalbo, 1988), p. 76. Todas las citas de este cuento de ahora en adelante serán a esta edición y aparecerán seguidas del número de página correspondiente.

de la divinidad al referirse a Jesucristo en relación con un pollue-lo, profanación que, sin embargo, parece ser el sentido mismo de la encarnación, del relato de la conversión de un Dios en un hombre). Más adelante se habla del pollito en términos de María, pues se dice que es «lleno de gracia» (76).

La curiosidad/adoración de la narradora ante el pollito, entonces, aparece como sinónimo de la bondad materna, de la actitud de María ante el pesebre. Por otro lado, el padre es inadecuado para officiar, pues «Se sentía demasiado grande» ante el pollito; al hombre de la casa, «la bondad lo pone áspero y severo, cosa a la cual ya nos hemos acostumbrado; se crucifica un poco» (74). Aquí, entonces, el padre aparece como un Cristo adulto, demasiado grande, curiosamente inepto. La «grandeza» aparece así como un impedimento, un obstáculo. Por otra parte, la crucifixión adquiere el valor semántico de aspereza y severidad; «crucificarse» equivale a ser incapaz de mostrarse bondadoso, tal vez porque la ternura se equipara con una actitud (tradicionalmente considerada femenina) de aceptar y amar la pequeñez (de un pollito o de un recién nacido en un pesebre).

Para analizar este movimiento irónico apelaremos al concepto de *topos*, o lugar común, desarrollado por Ducrot, al cual nos referimos anteriormente. En el enunciado citado («Una cosa que pía por sí misma despierta la suavísima curiosidad que junto a un pesebre es adoración»), la comparación implícita entre el pollito y Jesucristo nos remite a dos *topoi* contrarios: «La relación humana con Cristo es una relación con lo trascendente» y «La relación humana con Cristo es una relación con lo inmanente». El primer *topos* tendría dos formas tópicas recíprocas: «Cuanto más se trasciende lo humano, lo pequeño y lo terreno, más cerca se está de Dios», y «Cuanto menos se trasciende lo humano, lo pequeño y lo terreno, más lejos se está de Dios». El segundo *topos* tendría también dos formas recíprocas: «Cuanto más se ama lo humano, lo pequeño y lo terreno, más cerca se está de Cristo», y «Cuanto

menos se ama lo humano, lo pequeño y lo terreno, más lejos se está de Cristo».

En «La legión extranjera» parece jugarse con los dos *topoi*, reforzando el segundo, el de la valoración de la inmanencia, en detrimento del primero, el del énfasis en la trascendencia. Sin embargo, la pequeñez de que se trata es tan radical que se produce un efecto inquietante, de desestabilización. Cuando se nos dice, por ejemplo, que ante el pollito, la protagonista y su familia (su esposo y sus cuatro hijos varones) «Sonreíamos desamparados, curiosos», la palabra desamparo nos suena extrema para la situación. Igualmente, parece excesivo el sentimiento de que «ninguno merecía presentarse ante el pollito», cuyo pavor «nos acusaba de una alegría liviana». Los niños, por su parte, sentían «una indignación silenciosa», pues los padres «no hacíamos nada por el pollito o por la humanidad» (75). Una acusación como

«no hacer nada por la humanidad» es desproporcionada cuando se basa en el hecho trivial de quedarse mirando a un pollito.

Se trata de una ironía encaminada a cuestionar nuestra manera habitual de evaluar la importancia de las situaciones. Se está jugando aquí con las dimensiones de los hechos, dándole a situaciones intrascendentes un tratamiento que usualmente reservamos para los hechos graves. Nos hallamos, como ya señalé, ante lo que podríamos llamar una antihipérbole,¹⁵ lo opuesto de las hipérboles que hallamos con frecuencia en García Márquez. En efecto, no se trata de la postulación de un hecho desmesurado, imposible en la vida cotidiana, como los despropósitos a los que llega Onésimo Sánchez en su campaña política. Por el contrario, lo que observamos es una especie de exaltación irónica de lo que, sin embargo, no deja de ser nimio o intrascendente.

Esta hipérbole invertida se extiende al tratamiento irónico de las cualidades tradicionalmente asignadas a la maternidad. Ante el pollito, los cinco («un hombre y cuatro niños») esperan que la madre salve la situación:

**...una
antihipérbole
o exaltación
irónica de lo
nimio o
intrascendente**

¹⁵No se trata, evidentemente, de una meiosis, donde se atenúan las dimensiones de lo intenso mediante la negación de su opuesto, diciendo, por ejemplo, de alguien muy estúpido que «no es un genio». Ni tampoco nos encontramos ante una lítotes, en la cual se expresaría una realidad mayor en términos de una menor, diciendo, por ejemplo, «estaba un poquito contento» para referirse a quien se ha extralimitado estruendosamente debido a una borra-chera.

Yo era la mujer de la casa, el granero... Cuántas veces había debido yo fallar para que, en mi hora de timidez, ellos estuviesen observándome. Procuré aislarme del desafío de los cinco hombres para esperar yo también algo de mí y recordar cómo era el amor. Abrí la boca, estaba por decirles la verdad: no sé cómo es.

Pero si de noche viniese a mí una mujer. Si llevara al hijo en el regazo. Y dijese: cura a mi hijo. Yo diría: ¿cómo se hace? Ella respondería: cura a mi hijo: Yo diría: tampoco sé. Entonces—porque no sé hacer nada y porque no me acuerdo de nada y por que es de noche—extiendo la mano y salvo a una criatura. Porque es de noche, porque estoy sola en la noche de otra persona, porque este silencio es muy grande para mí, porque tengo dos manos para sacrificar la mejor de ellas y porque no me queda otra alternativa.

Entonces extendí la mano y cogí el pollito. (77)

Como vemos, esta madre no tiene acceso fácil a un supuesto «instinto maternal», sino que se siente inepta, tímida. Sin embargo, en el momento en que necesita actuar como madre, lo hace, sin saber cómo. Aquí, la maternidad aparece como un don de curación milagrosa, como el que en muchos textos bíblicos empleaban Jesús y, en el Antiguo Testamento, los profetas. Así, la madre «salva a una criatura» al coger el pollito.

La relación maternal es asumida por la narradora también ante Ofelia, aunque al principio la niña más bien actúa con una exasperante superioridad ante ella. Ofelia es hija de los vecinos: una mujer «trigueña como una hindú», quien al hablarle a la narradora se queda mirando a lo lejos con desdén, con «aquella cabeza obstinada del que mira el desierto» (78). Su marido, agresivo y rígido, es aspirante a «gerente de hoteles»; ambos son personas insignificantes pero de una enorme arrogancia, «familia soberbia» que trataban a la narradora «como si ni yo creyese ni ellos pudiesen demostrar quiénes eran»: «¿Y quiénes eran ellos?, me preguntaba a veces. ¿Por qué la bofetada que llevaban impresa en el rostro, por qué la dinastía exiliada?» (79).

Ante estos orgullosos y exasperantes vecinos la narradora se siente inexplicablemente cogida en falta. Pero esto no impide que se desarrolle entre ella y la

pequeña Ofelia una extraña relación. La niña se presenta repetidas veces a visitarla. Mientras la narradora trabajaba en su máquina de escribir, «Ofelia daba consejos». Aparentemente, la niña todo lo sabe, y es capaz de encontrar a la mujer en falta, lo cual le encanta, pues la mujer «Tenía suficientes defectos como para que me diera consejos, era buen terreno para el despliegue de su severidad» (84).

Pero llega el momento cuando la mujer debe actuar dolorosamente como madre de Ofelia, ayudar a crecer a quien, paradójicamente, hablaba al principio «como una vieja», y madurará al «transformarse en una niña» (87). La maduración de la niña ocurre cuando Ofelia, tras un doloroso momento de indecisión, decide dejarse llevar por la ternura hacia el pollito. Se presenta entonces la maternidad no como un instinto inefable, sino como una decisión difícil, hacia la cual se tienen sentimientos contradictorios. La maternidad, por otra parte, no impide la destrucción del hijo, sino que la propicia, pues este «amor materno» de Ofelia por el pollito la llevará a sacrificarlo: después de jugar con él, Ofelia lo matará, y la narradora encontrará luego el cuerpo inerte del pollito en el piso de la cocina.

Cuando Ofelia se deja llevar por la ternura hacia el pollito, la adulta simultáneamente asume la maternidad hacia Ofelia, pronunciando una especie de «Fiat»:

Y mi primer sí me embriagó. Sí, le repetí mi silencio al suyo, sí. Tal como en el instante del nacimiento de mi hijo yo le había dicho: sí. Tenía la audacia de decirle a Ofelia que sí, yo que sabía que también de niña se muere sin siquiera advertirlo. (88)

En silencio ante las débiles piadas del pollito, las dos permanecen «como si hubiese nacido Jesús»—sólo que el pollito no es el único que puede asimilarse a «Jesús»; lo es, simultáneamente, la nueva Ofelia.¹⁶ Sin embargo, este «Fiat» tiene por ocasión una situación tan poco trascendental como el hecho de que una niña pedante ha acariciado un pollito. El resultado, finalmente, es una especie de celebración de la pequeña al compararla con la grandeza divina.

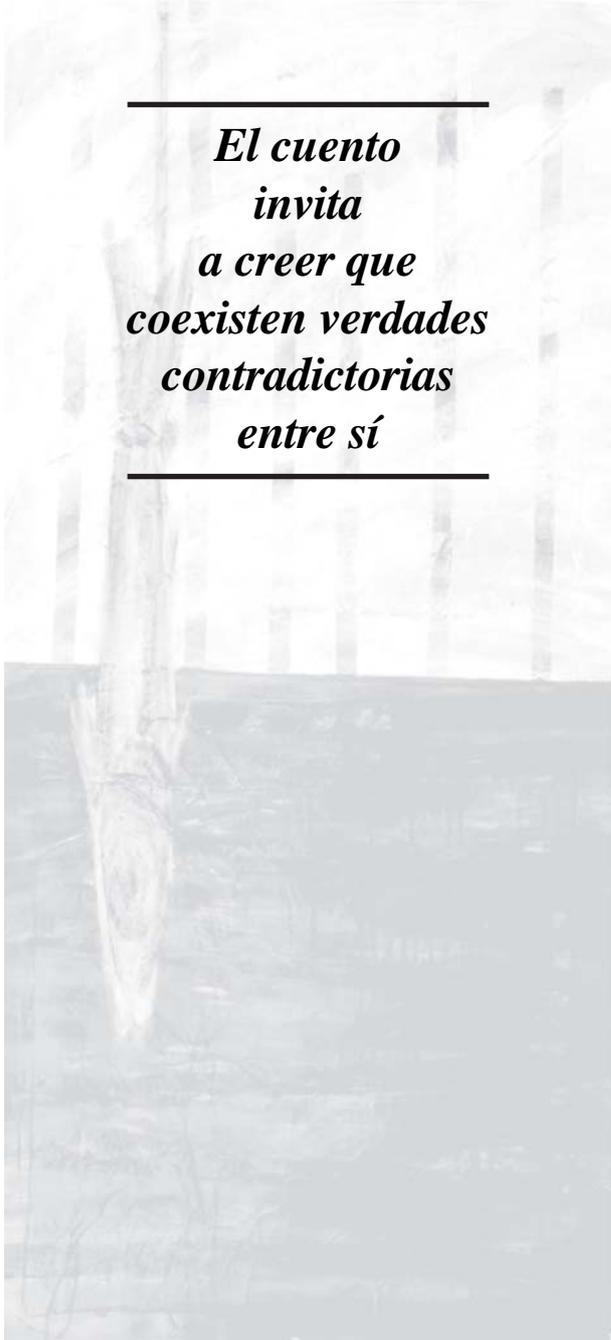
Volviendo a lo dicho anteriormente sobre los *topoi* de inmanencia y trascendencia, podría decirse que en este

¹⁶Ofelia es también Mahoma, pues «Era ella quien tenía que ir a la montaña» (p. 89).

relato se enfatiza el *topos* de la inmanencia hasta llegar a extremos que parecen absurdos. Sin embargo, ese «absurdo» sólo lo es si preservamos la manera usual de mirar las cosas; en este relato, precisamente, se tiende a remecer, a sacudir esa manera «normal» de evaluar la importancia de los acontecimientos. Este tipo de ironía no concuerda con la que analiza Ducrot, en la cual quien adopta el punto de vista irónico se disocia del enunciador o punto de vista absurdo, pues en este relato de Lispector el absurdo se acoge, se acepta como si no se sospechara siquiera que otros pudieran darle tal calificativo. La consecuencia es que no sólo se usan términos desmesurados para referirse a lo pequeño, dándole una importancia exagerada, sino que además se tiende a rebajar irónicamente la grandeza de los términos mismos (lo sagrado, lo divino) empleados para referirse a lo pequeño.

Por eso el efecto es de inversión de los valores establecidos, y la ironía en este cuento es una ironía desestabilizante. Como tal, este tipo de ironía no es ni propiamente una ironía verbal, ni tampoco una ironía situacional «de los hechos», o «de la vida», como las que hemos venido describiendo. Se trata, más bien, de una ironía situacional paradójica, o *de dilema insoluble*. A este tipo de ironías que desestabilizan, que invierten los valores generalmente aceptados, Nancy Walker las denomina «perspectivas narrativas dobles que desafían la inmutabilidad de la realidad percibida».¹⁷ Esta autora la encuentra paradigmáticamente en los textos de autoras que crean «alternativas feministas». En el caso del relato de Lispector, la perspectiva narrativa nos lleva a valorar la pequeñez, la debilidad, la desprotección, así como la maternidad, pero admitiendo que es una forma de amor que puede llevar a matar a aquello que se ama. Por eso, ante el cadáver del pollito, la narradora intenta comunicarse telepáticamente con Ofelia, que ya se ha ido:

Ofelia, traté inútilmente de salvar la distancia hasta el corazón de la niña callada. ¡Oh, no tengas miedo! ¡A veces una mata por amor, pero te juro que un día lo olvida! ¡Te lo juro! Oye, una no sabe amar bien, repetí como si pudiese alcanzarla antes de que, desistiendo



***El cuento
invita
a creer que
coexisten verdades
contradictorias
entre sí***

¹⁷Nancy Walker, *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in Novels by Women* (Jackson: University Press of Mississippi, 1989), p. 23.

de servir a lo verdadero, ella decidiese servir altivamente a la nada. Yo, que me había olvidado de avisarle que sin el miedo existía el mundo. Pero te juro que así es como se respira.

Sin embargo, aunque el pollito regresa cíclicamente, como un rito religioso, de Pascuas a diciembre, Ofelia se va y la mujer nunca vuelve a saber de ella. La frase final le da un desenlace ambiguo a la formación de Ofelia: «La que no regresó fue Ofelia: ella creció. Se marchó a ser la princesa hindú que su tribu esperaba en el desierto» (94). Esta última afirmación podría ser interpretada en un sentido irónico tradicional, empleando el esquema de Ducrot:

Condición 1: Enunciador absurdo: «Ofelia es una princesa hindú; su tribu la espera en el desierto; ella vuelve a reinar entre ellos».

Condición 2: Enunciador absurdo no se atribuye al locutor: Evidentemente, la narradora no cree en las pretensiones de aristocracia hindú de sus vecinos.

Condición 3: Punto de vista absurdo no se rectifica: La narradora no refuta este desenlace.

Condición 4: Punto de vista absurdo se atribuye a personaje a quien se ridiculiza: Ofelia sería quien creyera ser una princesa hindú; la niña, entonces, al crecer habría llegado a ser totalmente como sus padres, actuando con toda la rigidez y soberbia que tanto exasperan a la narradora.

De alguna manera, sin embargo, este final parece demasiado sencillo, demasiado convencional para un cuento tan complejo y tan poco común. Por eso me siento como lectora llamada a ensayar otra interpretación. Tal vez la niña «creció», realmente; tal vez el episodio de la maternidad asumida por la niña ante el pollito y por la mujer ante la niña, lograron convertirla en una verdadera princesa hindú, capaz de dirigir y dominar a su entorno, enseñando, solucionando necesidades, actuando como Moisés en el desierto árabe, en el trayecto hacia la tierra prometida. O tal vez el desierto es simplemente el olvido, la distancia que la

narradora siente por el hecho de no haber vuelto a saber nada de Ofelia. Quizás esa misma distancia le permite fantasear que Ofelia se volvió realmente una princesa hindú. En cualquier caso, no nos sentimos obligados a elegir una sola interpretación. Como hemos dicho, este cuento permite «perspectivas narrativas dobles», invitando a creer en la posibilidad de que coexistan, en tenso equilibrio, verdades contradictorias entre sí.

«Trenzas»

En este cuento/ensayo de María Luisa Bombal, encontramos una similar «perspectiva doble».¹⁸ En primer lugar, el texto es híbrido, expositivo a la vez que narrativo, pues las narraciones se tejen, como vides en un emparrado, alrededor de la unidad temática de una especie de poema filosófico en prosa. A nivel temático, en esta obra de Bombal podemos advertir una inversión de la usual valoración de la racionalidad por encima de la afectividad, y de la cultura como superior a la naturaleza.

En la primera parte de «Trenzas», la parte expositiva, se nos habla del mayor contacto con la naturaleza que las mujeres conservaron después de la caída y la pérdida del paraíso, y de su posterior derrota cuando perdieron el poder relacionado con su larga cabellera, al imponerse los cabellos cortos en la era moderna. Algunos críticos han visto, en esa valoración de la tradicional cabellera femenina, una actitud de defensa de «lo arquetípico femenino,» una actitud favorable a que la mujer desempeñe los roles básicos de madre y esposa, y por lo tanto una postura opuesta a la emancipación de la mujer.¹⁹ También se piensa que «Trenzas» es anti-feminista por la manera en que en esta obra se exalta la imagen de la mujer débil, delicada, al recapitular varios relatos tradicionales (Tristán e Isolda, Peleas y Melisanda, Efraín y María), al reconstruir el cuento infantil de Barba Azul, y en la leyenda sobre las dos hermanas. Por el contrario, mi lectura del texto encuentra una valoración de la fuerza femenina ligada a la naturaleza, pero que no se asimila a los roles tradicionales de esposa y madre. El amor entre Tristán e Isolda, como entre Peleas y Melisanda, es ilícito; la

¹⁸Para un análisis más extenso de este cuento, véase Gabriela Castellanos, «Bella Medusa: Mitos invertidos por textos de mujeres». En: *La mujer que escribe y el perro que baila. Ensayos sobre género y literatura*. (Cali: Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, Universidad del Valle, 2004).

¹⁹Véase Lucía Guerra Cunningham, *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*, Colección Nova Scholar (Madrid: Playor, 1980), pp. 170-1.

relación entre Efraín y María se da a pesar de la prohibición paterna, y tiene visos incestuosos. (Además, la María que nos ofrece el cuento de Bombal no es la joven virginal enamorada, sino una mujer muerta, cuya trenza, descrita en términos macabros, tiene el poder de obligar a Efraín a seguir viviendo, «aunque más no fuera para recordarla»²⁰. En la leyenda de las dos hermanas, como veremos, lo que se exalta no es la imagen de una mujer tradicional, sino una mujer bella y frágil, pero sexualmente activa, transgresora. En «Trenzas» todas las alusiones a estos relatos hacen énfasis en la sexualidad de las mujeres, y esa sexualidad no es convencional sino subversiva, por más que estas mujeres aparentemente correspondan al cliché de la mujer frágil, y por más que la descripción de estos personajes sea de un lirismo exaltado. A través de su misma fragilidad, lo que muestran estos personajes femeninos es su fuerza hechicera, su arraigo en un mundo mítico, mágico, telúrico.

En el recuento del relato infantil de Barba Azul se observa una similar tendencia a la transgresión de los códigos tradicionales para el comportamiento sexual de la mujer. La octava esposa de Barba Azul no se ciñe al ideal de mujer casta; es una alegre joven de 18 años, «traviesa», «desobediente», «inconsciente». Al ausentarse su marido, la joven esposa aprovecha «esa bienvenida ausencia marital», rodeándose de mucha «diversión, amigas reidoras y airosos festejantes», y usando la llave prohibida para entrar a la habitación vedada (59). Sin embargo, cuando el marido regresa e intenta matarla, ella se salva gracias a que sus trenzas, convertidas en «caprichosas y sedosas culebras», se enredan en los «dedos criminales» del hombre implacable (60). La transgresión de la joven, entonces, queda impune.

La ira del marido se debe a la comprobación de que lo ha desobedecido, movida por la curiosidad, pues «Muy sabido es que tanto en las mujeres como en los gatos, la curiosidad siempre triunfó sobre toda otra pasión» (59). En este enunciado, aparentemente misógino, podemos ver una fina ironía. En él, tomando en cuenta el contexto general del relato, y aplicando las categorías propuestas por Ducrot, distinguimos tres enunciadores:

E1.- Las mujeres son excesivamente curiosas e irracionales como los gatos. (Aquí se refleja un «saber» convencional del patriarcado).

E2.- Las mujeres pueden ser racionales si actúan como los hombres. (Esta es la actitud de la hermana mayor en la leyenda de las dos hermanas).

E3.- Las mujeres son irracionales y por eso son adivinas, fuertes, mágicas. (Esta parece ser la actitud implícita de la narradora, y se ve ejemplificada en el carácter de la octava esposa de Barba Azul y en la hermana menor en la leyenda de las dos hermanas).

En los dos primeros enunciadores, la irracionalidad aparece como un defecto; en el último, la irracionalidad se considera una virtud. De esta forma se invierte la valoración de la racionalidad que es usual en nuestra cultura.

En la leyenda sobre las dos hermanas, el último relato de «Trenzas», encontramos una inversión similar de imágenes tradicionales de la mujer. En este relato la hermana menor, una joven viuda, muere misteriosamente a la vez que el bosque del fundo familiar arde a millas de distancia. La joven es bella, de larga cabellera roja, y es una mujer «dulce y terrible», de una intensa sexualidad, que regresa a su casa después de una «loca noche de baile». La hermana mayor es fea, pero «de porte atrayente y sonrisa generosa»; en la hacienda de la familia, ella asume el papel masculino de dueña y administradora. La razón para esta decisión se encuentra en una desilusión amorosa, una «pena que no confesó nunca» y que la movió a «cortarse el pelo y... resolverse a no amar de amor nunca... nunca.» La menor, por su parte, es aquella «que se atrevió siempre a amar» (63). En este texto, en el cual el único pecado parece ser cortarse las trenzas, podemos distinguir los siguientes enunciadores en las dos aserciones sobre la vida sexual de las dos hermanas:

E1.- Ser casta es bueno. (Es esta la actitud del saber convencional. Se evitan las relaciones sexuales para mantener un orden jerárquico en las relaciones entre hombre y mujer).

E2.- Ser casta es estar reprimida, por eso es malo (Esta actitud es la de una cierta corriente liberacionista. Se viven las relaciones sexuales como una negación

²⁰María Luisa Bombal, «Trenzas». En: *La última niebla y la amortajada*. (Buenos Aires: Ed. Andina, 1982), p. 58. Todas las citas a esta obra serán a esta edición y aparecerán seguidas por el número de página.

del orden jerárquico entre hombres y mujeres).

E3.- Ser casta es estar reprimida, pero sólo así se evita el dolor. (Esta sería la actitud de la hermana mayor. Se evitan las relaciones sexuales para evadir el dolor).

E4.- Ser sexualmente activa es ejercer el papel de hechicera, es entrar en contacto con los misterios de la naturaleza. (Esta sería la actitud de la hermana menor. Se viven las relaciones sexuales obedeciendo a un orden distinto, que aparece como una alternativa al orden patriarcal.)

Dentro de esta visión irónica, claramente transgresora, la actividad sexual aparece ligada a las «mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra», donde nace la cabellera de la mujer «desde lo más profundo y misterioso» (57).

Es la hermana mayor, «la Amazona», quien presencia, trágicamente, el incendio del bosque donde transcurrió su niñez. Así se disuelve la visión utópica de unión perfecta entre la naturaleza y la mujer que el cuento reitera como una posibilidad sólo si la mujer conserva el poder mágico de su larga cabellera. ¿Quién tiene la culpa de que arda el bosque, y simultáneamente muera la hermana menor? Podría pensarse que la culpable es la hermana mayor por haberse cortado el cabello, cercenando los lazos que la ligaban con «nuestro limbo inicial», con «la primera burbuja» (57). Pero esta hermana mayor, «fea, pero... atrayente», una administradora «terca pero justa» (61), a quien los campesinos sirven con tanto respeto, es presentada con demasiada simpatía por la voz que narra. Podría pensarse, inclusive, que el bosque arde como una protesta contra el orden mágico-patriarcal de los cuentos de hadas, en los cuales sólo la hermosura tiene valor. En este texto, por el contrario, hermosura y fealdad son dos formas de valor femenino. Además, el texto postula la superioridad mágica de la mujer de larga cabellera, pero sugiere que esta maga tiene su contraparte en la Amazona, que es sólo víctima del desamor. Esta mujer andrógina, digna y altiva, que presencia estoicamente la muerte del bosque «con la tétrica dignidad con que un magnate ultrajado asiste al saqueo y destrucción de sus bienes» (62), aparece mostrada como un personaje admirable. El incendio parece ser más la destrucción de la naturaleza por la ola de supuesto «progreso»

mecanicista de la modernidad, que un castigo por la contravención de cortarse el cabello. Por otro lado, el texto efectivamente contiene una imagen de mujer que se valora negativamente, pero no es la imagen de la Amazona, sino la de esas grises «mujeres de ahora», quienes, después de haberse desprendido de sus trenzas, no sueñan sino con «imágenes cansadas o alguna que otra doméstica pesadilla» (64). Es la mujer doméstica y convencional de hoy, no la mujer emancipada, la que ha perdido contacto con la feminidad mítica.

Excepto en la leyenda de las dos hermanas, sin embargo, el cuento valora a las mujeres jóvenes, pequeñas, tímidas, delicadas y dulces, pero a la vez temibles, ardientes, intensas o alocadas; conjuntamente aparece una valoración de lo mítico, lo mágico, lo natural. Los hombres, por otra parte, aparecen rindiendo culto a la mujer maga; sólo Barba Azul adopta la postura patriarcal, pero es censurado como un hombre «implacable» de «dedos criminales», «extravagante... severo», «cruel» (59-60), y como ya dijimos, es castigado por su actitud. En el lírico texto de Bombal, entonces, nos enfrentamos a una inversión irónica de los valores contemporáneos: lo femenino, presentado como lo pequeño e íntimo, como lo mágico, tiene supremacía sobre la supuesta grandeza (mecanicista, orgullosa y racional) de la técnica moderna.

«Pierre Menard, autor del Quijote»

Contrastemos, finalmente, esta visión del valor relativo de grandeza y pequeñez con la de un autor masculino. En el caso del relato de Borges, encontramos una parodia de ensayo, en el cual ostensiblemente se cuestiona la grandeza tradicionalmente asignada a la obra de Cervantes. La ironía del cuento consiste en presentar un locutor (que no es propiamente un narrador, sino supuestamente un ensayista) cuyo discurso aparentemente iconoclasta, lleno de una arrogante pretensión de intelectualidad, paulatinamente se revela como absurdo; en mi interpretación, la obra nos conduce como lectores a una develación de la inanidad, la vacuidad de ciertos discursos postmodernistas.

Se trata de un relato que parece una actualización de la «querrela de los antiguos contra los modernos», invirtiendo la irónica inyectiva contra los «modernos»

que presentó Jonathan Swift en «La batalla de los libros». Así vemos que el supuesto ensayo descubre grandes sutilezas de sentido en unos capítulos del **Quijote** escritos por un autor contemporáneo, pero recientemente fallecido, contrastándolos con los mismos capítulos, idénticos letra por letra y punto por punto a los anteriores, escritos por Cervantes. En la comparación, los primeros, obra de Menard, son juzgados excelsos; los segundos, obra de un autor clásico, muestran sus limitaciones. En mi interpretación, el texto finge ser un elogioso ensayo crítico sobre «Pierre Menard», de quien se dice que ha dedicado un gran esfuerzo a la labor de reescribir literalmente tres capítulos del **Quijote**; en realidad, estamos ante una ficción, un cuento que se burla de actitudes comunes en un cierto tipo de crítica literaria. De este modo, lo que parece ser un elogio de los modernos (o sea, de Menard), en realidad es una ridiculización de un exceso de sutileza en muchos críticos de la post-modernidad.

Desde el primer momento, el presunto ensayista da muestras de actitudes que nos hacen verlo como un hombre adulator, prejuicioso, falsamente intelectual. Se trata de actitudes ostentadas por un escritor que ya desde el primer párrafo del relato evidencia su anti-semitismo y su intolerancia religiosa, al denunciar el «catálogo falaz» de las obras de Pierre Menard, publicado en un diario que nuestro «ensayista» llama «de tendencia *protestante*» como quien profiere un insulto. Los lectores de tal diario, además, son denigrados por ser «pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos». ²¹ De este modo el supuesto defensor de Menard demuestra su catolicismo intolerante, su desprecio por protestantes, librepensadores y judíos. Ese primer párrafo concluye con un pasaje cursi, lleno de lugares comunes: «Diríase que ayer nos reunimos ante el mármol final y entre los cipreses infaustos y ya el Error trata de empañar su Memoria...» (PMAQ, 444). Al mostrar sus estrechos prejuicios y su prosa cargada de sentimentalismo barato, el «autor» pierde su credibilidad ya desde estas primeras líneas.

El párrafo siguiente continúa la devaluación del

supuesto escritor del «ensayo», pues su pretenciosa erudición y aparentes tendencias innovadoras degeneran en servilismo craso ante los poderosos: ante la «baronesa de Bacourt», la «condesa de Bagnoregio, uno de los espíritus más finos del principado de Mónaco», y el «filántropo internacional Simón Kautzsch», de Pittsburg, Pennsylvania. La capital mundial de los juegos de azar y una ciudad industrial norteamericana sin mayores méritos culturales (por lo menos en la época en que se escribió este cuento) son los escenarios naturales de esta condesa y de su millonario esposo; es a esta condesa a quien se invoca como la «autoridad» que ha dado su «beneplácito» a «las líneas que siguen» (PMAQ, 444). Así, lo aparentemente ampuloso y significativo muestra sus prejuicios, además de su fatuidad e insignificancia.

El ensayista, entonces, es un locutor poco confiable, alguien cuya autoridad se torna inmediatamente sospechosa. Este tipo de ironía, dirigida contra el propio locutor, es relativamente frecuente en la literatura contemporánea. Una de las primeras ocasiones en que encontramos esta autoironía involuntaria en la literatura es en la conversación de la protagonista de la novela de Jane Austen, **Emma**, quien comete errores crasos, de modo que como lectores pronto aprendemos a no confiar en su juicio. Otro ejemplo clásico de autoironía involuntaria es el de Huckleberry Finn, rústico narrador y protagonista de la novela epónima de Mark Twain. Son casos de lo que Muecke llama «ironía de auto-traición», en los cuales «alguien, por medio de lo que hace o dice... expone sin darse cuenta su propia ignorancia, sus debilidades, errores o locuras». ²² (Estos contra-ejemplos tenderían a obligar a una revisión o a una complejización de una de las condiciones presentadas por Ducrot para el enunciado irónico a las que ya nos referimos: «El punto de vista absurdo no es atribuido al locutor». Tendríamos así que reconocer que en el enunciado «auto-traidor» de un personaje, se encuentra ese mismo personaje como locutor superpuesto a otro locutor implícito, que es el narrador o la narradora del relato, a quien no se le atribuye el punto de vista absurdo.)

²¹Jorge Luis Borges, *Ficciones*. En: Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. I. (Buenos Aires: Emecé Editores, 1996, p. 444). Las referencias a este texto se harán de ahora en adelante en el cuerpo del presente artículo, utilizando el número de página.

²²Muecke, op. Cit., p. 107. TITTLER, Jonathan. *Narrative Irony in the Contemporary Spanish American Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1984. WALKER, Nancy. *Feminist Alternatives: Irony and Fantasy in Novels by Women*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.

***...más parece una burla
de la crítica vanguardista
que una prefiguración
de la postmodernidad...***

Ahora bien, si el supuesto apologista de Menard y locutor del relato no es confiable, el autor que es *tema* del relato, Pierre Menard, tampoco se escapa de la sospecha. A continuación de los dos párrafos que acabamos de discutir, en el relato encontramos el catálogo de «la obra *visible* de Menard» (pues la invisible, «la subterránea, la interminablemente heroica, la impar» (PMAQ, 446), es la escritura de dos capítulos de la primera parte del Quijote y un fragmento de otro). La importancia de este catálogo es señalada por Borges mismo, quien en el Prólogo a *Ficciones* nos dice: «La nómina de escritos que le atribuyo [a Pierre Menard] no es demasiado divertida pero no es arbitraria; es un diagrama de su historia mental» (430).

Si este catálogo, donde encontramos las supuestas obras de Menard enumeradas mediante las letras del alfabeto, de la *a* a la *s*, nos da su «historia mental», este supuesto «autor del Quijote» no aparece a una luz muy favorable, pues en la lista encontramos:

1.- El absurdo de la auto-rectificación poética: Numeral a.

2.- Ejercicios intelectuales rebuscados, oscuros, casi siempre estériles: Numerales b, e, g, h, i, j, m, o, p, s.

3.- Obras que muestran un anhelo de alcanzar un lenguaje perfecto, apto sólo para el uso lógico y matemático, mostrando una tendencia racionalista (referencias a Descartes, Leibniz, Wilkins, Ramón Lull, Boole). Dicho lenguaje eliminaría la incertidumbre, mas no serviría para la expresión de emociones ni de ningún contenido subjetivo: Numerales c, d, f, h.

4.- Absurdos poéticos: Numerales b, o, p, s.

5.- Ejercicios de crítica literaria paradójicos, y de un formalismo extremo: Numerales i, j, n, p.

6.- Obra ocasional, banal, de mínima importancia: Numerales l, q, r.

7.- Traducción del agrio poema satírico que Quevedo escribió contra el lenguaje poético de Góngora, poema que es un listado de las palabras rebuscadas usadas por «poetas babilones/ escribiendo sonetos confusiones»: Numeral k.

Como vemos, varios de los numerales pueden ser clasificados en más de una categoría. Adicionalmente, en algunos de ellos se hacen referencias indirectas a contenidos que podrían clasificarse en otras categorías distintas, o alusiones que nos sugieren intenciones

ocultas de Borges al retratar la mente de Menard mediante el catálogo. Los ejemplos son muchos, pero citaré sólo dos:

1.- En el numeral *o*, «la transposición en alejandrinos del *Cimetiere marin* de Valéry», nos refiere al famoso poema, en el cual se hace referencia a la paradoja de Aquiles y la tortuga, que es tema del numeral *m*. Además, en las biografías de Valéry descubrimos su insistencia en que sólo el proceso mental era importante, no los poemas resultantes, y su anhelo de obtener control perfecto de su intelecto, lo cual nos remite a la búsqueda de un lenguaje lógico puro. Una crisis amorosa lo llevó a decidir liberarse, no importa a qué costo, «de esas dos falsedades, literatura y sentimiento». (Recordemos el enunciado de Menard citado en el numeral *n*: «*censurar y alabar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica*»). T. S. Eliot comparó la actitud analítica de Valéry con la de un científico que trabaja en un laboratorio, «pesando y probando drogas que componen alguna medicina de nombre impactante».

2.- En el numeral *q*, se hace referencia a Gabriele d'Annunzio como un igual de Menard. El autor Borges condena explícitamente a d'Annunzio en una entrevista con Richard Stern, diciendo que le parece inconcebible que se admire a d'Annunzio.²³

Aunque gran parte de la teoría y la crítica contemporáneas nos han enseñado a nunca confundir al autor biográfico, (o sujeto empírico en la terminología de Ducrot), en este caso el señor Jorge Luis Borges, a quien entrevista Stern, con el narrador de una obra literaria, parece claro que las opiniones personales del autor biográfico, ser de carne y hueso, pueden tener alguna relación con al menos algunos de los enunciadores irónicamente implícitos en una obra literaria.

Todo lo anterior nos sugiere un cuadro de Menard como un intelectual árido, oportunista, formalista y racionalista a ultranza, interesado por entelequias, temeroso de las emociones y de la subjetividad, y empeñado en introducir leyes matemáticas allí donde es prácticamente imposible y probablemente indeseable

formularlas: en la poesía, en el lenguaje cotidiano y poético, y en el estudio de la vida social.

Este retrato, entonces, refuerza la impresión de que es un absurdo, fruto de un intelecto estéril, el propósito de Menard de escribir el *Quijote* sin copiarlo, y no mediante el método «sencillo» de convertirse en Cervantes, sino «siendo Pierre Menard» para «llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard». (PMAQ, 447). Las reacciones entusiastas del «ensayista» admirador de Menard, quien confiesa que lee «el Quijote, todo el Quijote, como si lo hubiera escrito Menard» (quien, recordemos, sólo llegó a componer dos capítulos y un fragmento), parecen ridículas, pero en este mundo postmoderno de culto a lo paradójico, esta impresión necesita de refuerzos. Todo el resto del supuesto ensayo, donde se finge encontrar diferencias entre dos textos idénticos, simplemente por atribuir uno de ellos a Cervantes, y el otro a Pierre Menard, puede verse como una gran sutileza, como una anticipación de la retórica de la recepción; o, por el contrario, como una demostración del más craso prejuicio contra Cervantes, paradigma de lo clásico, y a favor de Menard como símbolo de lo contemporáneo. Sin embargo, a partir del retrato intelectual que hemos obtenido de la lectura del catálogo, podemos escoger sin ruborizarnos la segunda interpretación, en vez de la primera. El empeño del «ensayista» por encontrar «contraste entre los estilos» (PMAQ, 449) más bien parece una burla de las sofisticaciones de la crítica vanguardista que una prefiguración en serio de las grandezas de la crítica postmoderna.

Sin embargo, es importante señalar que este cuento sí puede emplearse como una exploración de las maneras en las cuales la actitud del lector/a colorea la lectura, ya que el «ensayista», gran partidario de la modernidad, contrasta pasajes idénticos de la obra de Cervantes y del supuesto *Quijote* de «Menard», y encuentra sólo «mera retórica» en el primero, mientras que descubre «ideas asombrosas» en el segundo – PMAQ, 449. En ese sentido, el cuento aparece como precursor de las ideas contemporáneas sobre el papel activo del lector o lectora en la construcción de sentido,

²³Borges se sorprende de un juicio de Joyce, quien, según Stern, había dicho que los tres grandes talentos del siglo XIX habían sido Tolstoy, Kipling y D'Annunzio. Borges replica que incluir a D'Annunzio en semejante grupo es «un descenso», y comenta: «He leído muy poco a D'Annunzio, y ese hecho es mi juicio sobre él. Tolstoy, Kipling y D'Annunzio. Me pregunto cómo es posible admirarlos a los tres». Jorge Luis Borges and Richard Stern in *Jorge Luis Borges: Conversations*, ed. by Richard Burgin. (Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1998).

al mismo tiempo que ridiculiza el exceso de sutileza en la lectura que puede conducir al absurdo.

La discusión anterior permite enmarcar y justificar mi interpretación del relato, la cual colorea, a su vez, mi análisis. Analizaré aquí sólo un pasaje del relato: «el fragmentario *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes». A partir de esta afirmación podemos distinguir tres enunciado-res en el contexto general del relato:

E1.- El *Quijote* de Cervantes es un libro inteligente y profundo.

E2.- El *Quijote* de Menard es menos obvio, más sutil que el de Cervantes.

E3.- El exceso de sutileza de los críticos contemporáneos los hace caer en el absurdo de ver diferencias entre dos textos idénticos.

El primer enunciador sería parte del saber convencional. El siguiente representaría un aspecto del punto de vista del narrador, punto de vista absurdo que el cuento buscaría satirizar. El tercer enunciador no aparece asignado a ningún personaje, sino que se desprende de la insensatez de las comparaciones entre dos textos letra por letra idénticos, comparaciones que siempre terminan por declarar el *Quijote* de Menard muy superior al de Cervantes.

Empleando el análisis de las condiciones del enunciado irónico de Ducrot, obtendríamos:

Condición 1: Enunciador absurdo: «Dos textos idénticos el uno al otro pueden ser radicalmente distintos si son obra de dos autores diferentes».

Condición 2: El enunciador absurdo no se atribuye al locutor: Aquí, tendríamos que distinguir varios niveles de locución: el nivel de la voz narrativa ostensible, del escritor que admira a Menard y a quien hemos denominado «el ensayista». En este nivel no se cumpliría esta condición. En un segundo nivel, el del locutor «Borges», autor de este cuento, figura ya mítica de la tradición literaria (a quien, en un famoso texto, «Borges y yo», el mismo autor diferenció de sí mismo como ser biográfico—en Ducrot, sujeto empírico), la condición se cumpliría, pues, a partir de la interpretación que hemos presentado, la intención de «Borges» es mostrar su desacuerdo con el enunciador absurdo.

Condición 3: Punto de vista absurdo no se rectifica: «Borges» no refuta nunca de manera explícita la idea del ensayista, aunque sí la «rectifica» mediante el

desprestigio sutil de tanto Menard como su apologista.

Condición 4: Punto de vista absurdo se atribuye a personaje a quien se ridiculiza: Como hemos dicho, el punto de vista del «ensayista» aparece ridiculizado.

Volviendo a nuestro tema de grandeza y pequeñez, el relato plantea explícitamente la idea de que el *Quijote* clásico es de inferior estatura al moderno, escrito por Menard, que es idéntico al anterior. Esta idea «sutil», deliciosamente paradójica para los críticos y lectores postmodernos, cultores de la extravagancia, es sin embargo socavada por toda la tendencia irónica del texto. De todos modos, ya sea que Menard sea un «grande» de la literatura, superior a Cervantes, como lo plantea el ensayista, o que sea un ser mezquino y pequeño, ridículo perseguidor de sutilezas imposibles y absurdas, la grandeza en sí no parece haber sido cuestionada en la obra, aunque lo que sí se subvierte es la pretensión de grandeza.

Conclusiones

En conclusión, tanto en «La Legión Extranjera» como en «Trenzas» se subvierten los mitos sobre la mujer, la ideología oficial de un ideal femenino, invirtiendo irónicamente los términos con los que nuestra cultura tiende a valorar la grandeza por encima de la pequeñez. En el cuento de Lispector, sin embargo, es el mito del instinto materno lo que se subvierte, mientras que el texto de Bombal se reafirma el valor de la sexualidad disruptora y de lo natural por oposición a lo racional y cultural, a la vez que se socava la tradicional condenación de la mujer que ama libremente; se ironiza la modernidad como incapaz de acceder a lo mítico. En los relatos de García Márquez y de Borges, por otro lado, la valoración tradicional de la grandeza se sostiene; sin embargo, la posibilidad de que alguna persona o institución humana alcance la grandeza tiende a volverse remota.

En el cuento de Borges, la arrogancia delirante de un discurso intelectualoide sugiere que se hace cada vez más difícil creer en una posible grandeza humana. Además, la actitud un tanto despectiva del autor (Borges como sujeto empírico, ser biográfico) hacia el idioma español, expresada en entrevistas, e insinuada en varios textos, nos conduce a dudar de que comparta la reverencia cuasireligiosa hacia el *Quijote* de que dan muestras otros lectores. Tampoco la tradición,

entonces, se escapa al escepticismo borgiano.

En el cuento de García Márquez, como ya vimos, se tematiza la pequeñez humana ante la realidad de la muerte a la vez que se insinúa una nostalgia hacia una grandeza clásica que parece ilusoria, o al menos irremisiblemente perdida. Podemos concluir que los textos de los dos autores, de modos diversos, coinciden en principio en mantener los valores binarios relativos de lo grande frente a lo pequeño, aún cuando lo hacen desde una postura irónica y desestabilizadora. Por el contrario, los de las dos autoras, también por vías muy distintas y aun opuestas entre sí, coinciden en subvertir radicalmente el binarismo de estas categorías, proponiendo irónicamente una valorización de la pequeñez, no por encima de la grandeza, pero sí paralelamente a la valorización de la grandeza.

Gabriela Castellanos Llanos

Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad
Grupo Género Literatura y Discurso
Universidad del Valle

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- BAJTÍN, Mijaíl. «La palabra en la novela». En: *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevski's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BEHLER, Ernest. *Irony and the Discourse of Modernity*. Seattle: University of Washington Press, 1990.
- BOMBAL, María Luisa. «Trenzas». En: *La última niebla y la amortajada*. Buenos Aires: Editorial Andina, 1982.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. En: Jorge Luis Borges, *Obras completas*, vol. I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- CASTELLANOS, Gabriela. *Carnival and Feminism: Discourse in Jane Austen's Novels*, Gainesville: University of Florida, 1990 (publicada con el título *Laughter, War and Feminism*. New York Peter Lang, 1994.)
- CASTELLANOS, Gabriela. *La mujer que escribe y el perro que baila. Ensayos sobre género y literatura*. Cali: Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad, Universidad del Valle, 2004.
- DUCROT, Oswald. *Polifonía y argumentación*. Cali: Universidad del Valle, 1988
- ECO, Umberto. «Postmodernism, Irony, the Enjoyable». *Postscript to The Name of the Rose* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1984.
- GARCÍA Márquez, Gabriel. *Todos los cuentos (1947-1972)*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1983.
- GILBERT, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 1979. Traducción al español: *La loca en el desván*, de Madrid: Ediciones Cátedra, 1984).
- GUERRA Cunninngham, Lucía. *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*. Madrid: Playor, Colección Nova Scholar. 1980.
- LISPECTOR, Clarice. «La legión extranjera». En: *Felicidad clandestina*, Barcelona: Editorial Grijalbo, 1988.
- MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- ROGERS M, Katherine. *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*, Seattle: University of Washington Press, 1966.
- STERN, Richard. *Jorge Luis Borges: Conversations*, ed. Richard Burgin. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.

