



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

**Representaciones femeninas en la obra narrativa *Flujo escarlata* de Sonia
Manzano**

Previo a la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Alondra Elizabeth Lahuatte Cedillo

GAYAQUIL – ECUADOR

Año: 2021

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Alondra Elizabeth Lahuate Cedillo declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del comité de defensa

Magíster Andrés Landázuri

Tutor del proyecto de investigación teórica

Doctora Yulianela Pérez

Miembro del tribunal de defensa

Magíster Maritza Cino

Miembro del tribunal de defensa

Agradecimientos:

A mi padres y a mis hermanas por el apoyo incondicional que me han otorgado durante mi carrera universitaria, pese a las adversidades que se presentaron.

De manera especial a mi tutor de tesina Andrés Landázuri, por brindarme su sabiduría y paciencia, pues gracias a su experiencia y motivación ha sido posible culminar la presente investigación. Además, por haberme guiado, no únicamente en mí proyecto, sino a lo largo de mi trayectoria estudiantil superior.

Resumen

La colección de cuentos *Flujo escarlata* (1999), de la escritora ecuatoriana Sonia Manzano (Guayaquil, 1947), presenta una serie de personajes femeninos en los que se puede evidenciar distintas formas de entender la feminidad. Para realizar una lectura crítica de ese material, este proyecto demuestra, a través de postulados teóricos, las principales características del concepto de feminidad con las cuales es posible aproximarse a patrones de conducta, costumbres y modos de subjetividad en torno al imaginario colectivo que existe de la imagen femenina. A partir de ello, se describe y analiza los personajes femeninos de esta colección de una manera profunda para que se reconozca la configuración de los conflictos internos en los que se desenvuelven, tanto en situaciones de sumisión ante el modelo normativo como desde la condición de personajes transgresivos frente al estereotipo social de feminidad.

Palabras clave: Sonia Manzano, feminidad, patriarcado, intertextualidad, personajes femeninos

Abstract

The collection of short stories *Flujo escarlata* (1999), by the Ecuadorian writer Sonia Manzano (Guayaquil, 1947), presents a series of female characters in which different ways of understanding femininity can be evidenced. In order to carry out a critical reading of this material, this project demonstrates, through theoretical postulates, the main characteristics of the concept of femininity with which it is possible to approach patterns of behavior, customs and modes of subjectivity around the collective imagination that exists from the female image. Based on this, the female characters in this collection are described and analyzed in a profound way so that the configuration of the internal conflicts in which they develop is recognized, both in situations of submission to the normative model and from the condition of characters transgressive in the face of the social stereotype of femininity.

Keywords: Sonia Manzano, femininity, patriarchy, intertextuality, female characters

Índice

Representaciones femeninas en la obra narrativa *Flujo escarlata* de Sonia Manzano

Introducción.....	1
Capítulo I: Aproximación al concepto de feminidad: claves para una lectura de los cuentos de <i>Flujo escarlata</i>	6
Esteretipos y convenciones sobre lo femenino	7
La voz narrativa femenina de Sonia Manzano.....	9
Capítulo II: El ideal del modelo femenino cuestionado en los cuentos de <i>Flujo escarlata</i>	15
La representación de las relaciones normativas	16
La voz del silencio	26
La feminidad y la diferencia	36
Las feminidades disidentes	40
Medusa y la insumisión.....	49
Conclusiones	53
Bibliografía.....	57

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto realizar una lectura crítica del libro *Flujo escarlata* de Sonia Manzano, poeta y narradora ecuatoriana, reconocida por su vasto aporte literario en el país. La obra literaria es una colección de once cuentos en los que se explora la intimidad de varias mujeres que viven su cotidianidad desde diversas condiciones y subjetividades. Esta obra obtuvo el Premio de Cuento Joaquín Gallegos Lara otorgado por el cabildo de la ciudad de Quito, en el año 1999. La lectura será dirigida desde una perspectiva de género, la cual permitirá que, a través del análisis crítico, se resalte un aporte destacado de la literatura femenina en el contexto ecuatoriano. Cabe desatacar que, al realizar un estudio con enfoque de género se abre la posibilidad de interpretar a la literatura desde una mirada reflexiva que desnaturalice las creencias culturales tradicionales sobre lo femenino.

Como punto de partida, es importante reconocer que en el Ecuador la falta de editoriales y difusión de los textos, junto con las desventajas impuestas por la sociedad discriminadora, son factores que han dado como resultado el carente reconocimiento de varias narradoras y poetas nacionales. Gloria da Cunha-Giabbi y Adelaida López, en su libro *Narradoras ecuatorianas de hoy*, explican el porqué de la escasez de estudios críticos nacionales sobre la elaboración literaria de las escritoras del país. Según estas autoras,

las tesis doctorales que se han escrito sobre narradoras ecuatorianas, pocas pero importantes, permanecen inéditas hasta la fecha. Por lo tanto, el grueso de la crítica de las obras de las escritoras ecuatorianas descansa, lamentablemente, sobre cortas reseñas, en periódicos locales o nacionales, hechas con buenas intenciones, pero no por críticos especializados capaces de aquilatar al máximo el valor de tal producción.¹

En esta cita, las autoras ponen en manifiesto el desconocimiento de la población ecuatoriana acerca de la literatura producida en el país, en especial la escrita por mujeres, así como la exigua difusión que esta alcanza.

En vista de la mengua atención crítica y la pobre difusión de las obras narrativas de autoras ecuatorianas, esta investigación se ha propuesto generar un aporte crítico que permita reconocer la riqueza de un caso destacado de narrativa femenina. Se ha escogido el libro de relatos *Flujo escarlata* de la narradora y poeta Sonia Manzano,

¹ Gloria da Cunha-Giabbai y Adelaida Lopez, eds., *Narradoras ecuatorianas de hoy* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2000), 15.

porque cuenta con una gran versatilidad y abarca temas universales como el amor, las relaciones sociales, la búsqueda de la identidad personal y diversas experiencias emocionales vistas a partir de amplias sensibilidades. Dichos temas, además, son desarrollados por personajes, en su mayoría femeninos, que se desenvuelven por fuera de los estereotipos sociales de la época. Así mismo, el protagonismo de estas mujeres que se auto-descubren y que a su vez se construyen con base en sus experiencias y su relación con el mundo permite que en este análisis se abra paso a la exanimación de temas que reflejan la situación de la mujer en el universo creativo del texto.

Con la finalidad de revelar la existencia de figuras transgresivas en la obra narrativa seleccionada, se ha planteado inicialmente la siguiente hipótesis: en la colección de cuentos *Flujo escarlata*, Sonia Manzano construye personajes alrededor de discursos que transgreden estereotipos de la feminidad —y que por tanto ponen en cuestión el ideal normativo-patriarcal del modelo femenino— a través principalmente del recurso de la intertextualidad, esto con el fin de proponer una relectura sobre la identidad femenina en el marco de la sociedad contemporánea. En este marco investigativo, se procurará resolver dicha hipótesis a través de un objetivo claro, que es examinar los mecanismos narrativos que utiliza Sonia Manzano en los diversos textos de *Flujo escarlata* para construir personajes que logran impugnar los modelos estereotipados de la feminidad.² A esta intención general siguen tres objetivos específicos: identificar la puesta en cuestión del modelo femenino a través de la construcción de personajes que subvierten o no la idea estereotipada de feminidad, reconocer cómo el elemento intertextual aporta al análisis de transgresión del modelo del ideal femenino, e interpretar el mundo narrativo de Sonia Manzano que cuestiona a los personajes y la identidad femenina desde un punto de vista de género.

Estos objetivos permitirán que se desarrolle un análisis en torno a la narrativa de *Flujo escarlata*, basado en conceptos teóricos como feminidad e intertextualidad, esta última con especial énfasis en la mitología grecolatina. Para comprender la relación con estos conceptos es necesario plantear la relación mujer/literatura sin caer en los estereotipos caducos de feminidad, lo cual se analizará con detalle antes de abordar el análisis de los cuentos.

² Judith Butler manifiesta que la feminidad no siempre se constituye de forma coherente o consistente en una clase social, en una etnia o cultura determinadas, pero sí responde a un sistema patriarcal binario que vincula al género femenino a cumplir características físicas y de actitud impuestas por el sistema patriarcal que históricamente ha posicionado a la mujer a la subordinación del hombre. Judith Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Muñoz (Barcelona: Paidós, 2007).

Por otro lado, el enfoque interpretativo del texto admite que esta colección de cuentos nos muestre su carácter crítico, lo cual proporciona la posibilidad de encontrar elementos en contra del discurso dominante sobre la feminidad y así resaltar la voz subversiva de la poeta y narradora ecuatoriana. Para desarrollar ampliamente este análisis, es preciso ahondar en el objeto de estudio, *Flujo escarlata*, cuyas once narraciones pueden dividirse en cuatro relatos con títulos de personajes mitológicos griegos (“Ariadna”, “Casandra”, “Medusa” y “Leda”) y siete narraciones con historias íntimas narradas desde la primera y tercera persona (“Rapsodia en seco”, “Abanicos de plumas extinguidas”, “Juan, el autista”, “Balada de rojo carmesí”, “Chal de color verde guayaba”, “George” y “La ciudad de los muertos”).

El análisis que propone esta investigación se estructura en dos capítulos que pretenderán aportar con una lectura profunda al escaso análisis crítico existente sobre la narrativa de Sonia Manzano. El primer capítulo, titulado “Aproximación al concepto de feminidad: claves para una lectura de los cuentos de *Flujo escarlata*”, se propone exponer algunas de las principales características del concepto de feminidad, con las cuales sea posible aproximarse a patrones, costumbres y modos de subjetividad en torno al imaginario colectivo acerca de la imagen femenina a lo largo de la historia, esto con el fin de luego aplicarlas en el análisis de la narrativa de la colección de cuentos de Sonia Manzano.

En ese sentido, en el segundo capítulo, cuyo título es “El ideal del modelo femenino cuestionado en los cuentos de *Flujo escarlata*”, se ubicará a los personajes femeninos del libro de Manzano a través de una crítica vinculada al análisis sobre el uso de los juegos intertextuales como mecanismo para cuestionar los modelos estereotipados de feminidad. En este apartado se revisan principalmente ocho relatos de los once que contiene el texto original. Así, se trabajará en torno a los personajes femeninos de los cuentos “Ariadna”, “Casandra”, “Medusa”, “Leda”, “Chal de color verde guayaba”, “La Ciudad de los Muertos”, “Juan, el autista” y “George” con el fin de ponerlos en relación y develar las frustraciones de cada uno según su concepción del mundo y su visión de sí mismos. Los sentimientos y las experiencias de estos personajes en algunos momentos serán determinantes para el cuestionamiento que hacen a la feminidad culturalmente aceptada y la transgresión que evidencian con el rumbo de sus vidas. Se ha escogido estos ocho relatos debido a que sus personajes principales se desenvuelven en espacios emocionales particulares que permitirán analizar de manera concreta los objetivos planteados para este análisis. En este sentido, los personajes serán

analizados desde la utilización de voces narrativas en primera y segunda persona, recurso que permite distinguir, en los sentimientos ocultos de los personajes, el debate entre la intimidad y lo público, lo moralmente aceptable y lo indecoroso. Así mismo, estos personajes marcados por el aislamiento y la soledad serán analizados para develar la aceptación o el rechazo que representan con respecto a los estereotipos sociales que les han sido impuestos en la sociedad ficcional del texto.

Esta división de capítulos ha sido pensada de tal manera que permita conocer a los personajes de forma profunda, para que, a lo largo del análisis, se reconozca la configuración de conflictos internos en los que cada uno se desenvuelve, tanto en la sumisión ante el modelo normativo como desde su condición de personajes sublevados frente al estereotipo social de feminidad.

A lo largo de este proceso, la investigación buscará abarcar contenidos teóricos que permitan dar cuenta del valor creativo que la autora empleó en su colección de cuentos para demostrar la inconformidad con el modelo femenino establecido. Además, ahondar en el análisis permitirá develar que lo femenino no es un término liso o de representación de una identidad resuelta del ser mujer, sino que es “un conjunto inestable de marcas disímiles a moldear y producir una elaboración múltiple que incluye el género en una combinación variable de significantes heterogéneos que entrelaza diferentes modos de subjetividad”,³ aspecto que Sonia Manzano expresa de manera ingeniosa en su colección de cuentos.

Buena parte de los aportes teóricos serán usados para cumplir con los mencionados objetivos de la investigación que provienen del libro *Feminismo, género y diferencia* de la teórica cultural, crítica y ensayista francesa/chilena Nelly Richard. En dicho texto, la autora problematiza, en diferentes apartados ensayísticos, la existencia de una literatura femenina. En este conjunto de ensayos se plantea la importancia de resaltar a la literatura que busca cambiar el estereotipo impuesto a la mujer para también poner en cuestión el legado histórico de la literatura masculina. Además, la autora toca temas como el complejo panorama de la mujer sudamericana y su representación en la crítica cultural, política y teórica de arte, lo que permitirá ahondar en el análisis sobre la subversión del texto literario. Otro texto de referencia es el ya referido *Género en disputa* de la filósofa norteamericana Judith Butler, pues su aporte teórico permite que se establezca un análisis profundo sobre el cuestionamiento del género y la

³ Nelly Richard, "¿Tiene sexo la escritura?", en *Feminismo, género y diferencia(s)* (Santiago: Palinodia, 2008), 22.

configuración de lo “natural” como construcción social. A lo largo de esta investigación se irán sumando textos complementarios que permitirán entregar una contribución modesta a la amplia gama de estudios literarios ecuatorianos.

Finalmente, cabe recalcar que la obra de Manzano, pese a mostrar principalmente la figura de la mujer, no trata de enmarcarse únicamente en una relación con el feminismo, pero tampoco muestra una postura neutral ante la condición subordinada de las mujeres, por lo que es importante insistir que ningún texto nace de un vacío. De ahí que estudios críticos con enfoque de género puedan ser utilizados como herramienta para repensar cómo esta autora construyó sus personajes en la narrativa, puesto que sus obras literarias por sí mismas constituyen un auténtico legado de la expresión y tradición literaria de ruptura en el Ecuador. Es nuestro afán, en ese marco, profundizar en una producción que lastimosamente no ha recibido hasta la actualidad la atención que se merece.

Capítulo I

Aproximación al concepto de feminidad: claves para una lectura de los cuentos de *Flujo escarlata*

Para llevar adelante la lectura propuesta sobre la obra *Flujo escarlata* de Sonia Manzano, es pertinente preguntarse primero ¿qué es la feminidad? A raíz de esta interrogante se abre paso a la reflexión sobre el rol que ejerce el género asociado a la feminidad en el cuerpo de la mujer. Según Judith Butler, el género es “el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino”,⁴ lo que quiere decir que existen normas socialmente aceptadas sobre lo que se considera femenino y natural. Dicho de otra forma, las normas entorno a lo femenino son representaciones culturales creadas o impuestas por discursos, y mantenidas por los signos corporales, los gestos, los comportamientos y las vestimentas consideradas como fijas y congénitas a los cuerpos femeninos o masculinos dentro de un determinado sistema social.

Es preciso resaltar que esta división sexual se debe a que históricamente en los países occidentales se instauró un tipo de organización social en la que el hombre ejerció la autoridad sobre la mujer, la familia y los bienes materiales. Este sistema de dominación se esparció en varias partes del mundo y generó la construcción del orden social que supuso la transición del agrupamiento primitivo a una civilización que implantó sus principios en el patriarcado por medio de un conjunto de funciones, normas y valores que se repartieron de manera dual. En dicho esquema, el varón ocupaba un lugar de privilegio exclusivista, mientras que a la mujer se la consideraba como un apéndice complementario del hombre. Desde el arraigamiento del sistema patriarcal en la sociedad, las mujeres adquieren un hábito corporal dependiente e inseguro, lo que las relega al ámbito privado y la absuelve de las actividades físicas fuertes. Esto, además, “pretendió convertir lo masculino y lo femenino en signos de identidad fijos e invariables”.⁵

En la modernidad occidental se acentúa este tipo de modelo femenino idealizado en el que la mujer halla su realización en la maternidad y el cuidado del hogar, poniendo de lado o incluso invisibilizando por completo su deseo sexual. La construcción del

⁴ Butler, *El género en disputa...*, 70.

⁵ Richard, "¿Tiene sexo la escritura?"..., 30.

imaginario femenino débil y sumiso es reproducido y apoyado por aparatos ideológicos como la religión o la educación, instituciones que tradicionalmente han reconocido a la mujer como sujeto débil e inferior debido a la concepción bipartita de que uno (el masculino) debe ser activo y fuerte y el otro (el femenino) pasivo y débil; esto posicionó históricamente a la figura femenina a una condición subordinada, de acatamiento y obediencia mediada “por todo un sistema de representaciones que articula los procesos de subjetividad a través de formas culturales y convenciones ideológicas.”⁶

Todo esto tiene implicaciones importantes para nuestro estudio porque implica una idea de feminidad que, según veremos, aparece discutida en los cuentos de *Flujo escarlata*. No obstante, antes de llegar a ello, revisaremos algunas nociones importantes sobre “lo femenino” y su relación con la voz narrativa de los cuentos de Manzano.

Estereotipos y convenciones sobre lo femenino

La división de género causó que la mujer sea relacionada únicamente con la capacidad reproductiva, el cumplimiento de estándares estéticos y cualitativos entorno a la feminidad sumisa (es decir se la expulsó al espacio privado), mientras que al hombre se le empleó el rol de protector viril de la familia, de poder, de independencia y de liderazgo social (el dominio del ámbito público). Esta división consolidó el mando masculino de los espacios sociales y políticos dentro de la esfera social, pero sobretodo garantizó la potestad sobre los cuerpos femeninos, debido a que los aspectos culturales resultantes de “un largo proceso, de una construcción, de una urdimbre que se va tejiendo en interacción con el medio familiar y social”⁷ establecieron normas y valores que naturalizaron a lo largo del tiempo la superioridad de los hombres sobre las mujeres.

El patriarcado, entendido como el sistema político y social de dominación de género, construyó una base teórica que justificó la relegación de las mujeres a la esfera privada, y elaboró una serie de estereotipos sobre la naturaleza femenina que fueron transmitidos y naturalizados a lo largo de los años. Este sistema patriarcal ha ido evolucionando y consolidándose de una manera flexible y variada según la época para conservar el predominio masculino sobre las mujeres. De esta manera, las mujeres se han encontrado en una situación de desventaja hasta la actualidad, pues ni las

⁶ Richard, “¿Tiene sexo la escritura?”...,31.

⁷ Purificación Mayobre Rodríguez, “La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía”, *Revista venezolana de estudios de la mujer* vol. 12, n.º 28 (2007), 1.

instituciones políticas, ni las religiosas o culturales las reconocen como sujetos independientes. Por lo tanto, es importante reconocer que la sociedad patriarcal ha sido la generadora de la construcción de las cualidades diferenciadas entre mujer y hombre, es decir, ha sido la responsable de la construcción de la feminidad y la masculinidad normadas, y en ese ámbito la feminidad ha sido reducida notablemente a la reproducción y la obediencia del dominio masculino.

Los valores patriarcales se han transformado sobre una misma base de la dominación masculina. Es preciso entender que, en este marco planteado, la feminidad ligada al género es “la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto—, que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser”.⁸ De ahí que se le haya atribuido histórica y culturalmente al género femenino el servicio de la protección familiar y la reproducción, todo esto como resultado de un sistema patriarcal que se ha construido alrededor de una identidad femenina en función a la servidumbre y sometimiento.

En definitiva, la feminidad normada está basada en los estereotipos de la apariencia y el control social subjetivo recibidos del aprendizaje ideológico del sistema patriarcal, el cual sostiene, según hemos dicho, la división sexual de género como lo natural. Según Butler, la interiorización ideológica y cultural sobre la división sexual de los sujetos debe ser reconocida para desenmascararla. El mito de la feminidad homogénea y sumisa debe ser abolido por el reconocimiento de la pluralidad femenina insubordinada. Esta diversidad femenina insubordinada es la que interesa resaltar en este estudio, pues la literatura, a pesar de haber sido heredera y distribuidora de la ideología patriarcal, también ha sido una de las herramientas con la que muchas mujeres exteriorizaron su descontento sobre el dominio masculino.

La literatura ha sido un medio que las mujeres ilustradas han usado para exteriorizar sus emociones, crear universos narrativos con distintas temáticas y reflexionar su posición en el mundo. Dicho en otras palabras, la literatura producida por mujeres a menudo permite conocer otras facetas de la narrativa, distintas a la dominante, así como las diversas perspectivas que ofrecen las voces femeninas. Esta literatura escrita por mujeres “delimita su corpus en base al previo recorte de la identificación sexual de las autoras, y aísla ese corpus para que la crítica feminista

⁸ Butler, *El género en disputa...*, 98.

aplique un sistema relativamente autónomo de referencias y valores que le confiera unidad de género a la suma de las obras que agrupa”.⁹ De este modo, es posible resaltar las características de estilo o temática que enmarquen una diferencia escritural y poética de la transgresión de lo femenino.

Dentro de esta literatura de mujeres se encuentra Sonia Manzano, quien a lo largo de su recorrido artístico como poeta y narradora se ha destacado por desarrollar historias originales, creativas y de ruptura del modelo femenino hegemónico. Si bien hemos de profundizar en el estudio de la colección de relatos *Flujo escarlata*, es necesario recalcar cómo, en términos generales, los personajes femeninos de Manzano rompen con el estereotipo de feminidad y se alejan del imaginario de debilidad e inferioridad ante la figura masculina.

La voz narrativa femenina de Sonia Manzano

Sonia Manzano forma parte del conjunto de escritoras contemporáneas del Ecuador. Su poesía y su narrativa son reconocidas por preservar “el espíritu innovador, la honda sensualidad y la fuerza poética.”¹⁰ Durante su vasta carrera artística ha entregado una variada cantidad de obras literarias, especialmente poemarios: *El nudo y el trino* (1972), *Casi siempre las tardes* (1974), *La gota en el cráneo* (1976), *La semana que no tiene jueves* (1978), *El ave que todo lo atropella* (1980), *Caja musical con bailarina incluida* (1984), *Carcoma con forma de paloma* (1986), *Full de reinas* (1991), *Patente de corza* (1997) y *Último regreso a Edén* (2007). Estos trece poemarios representan la evolución poética y artística de la autora. El crítico Fernando Balseca comenta al respecto que Manzano “se ha arriesgado a dar el paso entre el buen decir y el mal decir, o sea desde la poesía reducida a la expresión de la belleza mediante la palabra hacia una expresión que sacude al lector”,¹¹ puesto que los poemas de la autora se distinguen por el dominio del verso y la expresión de la belleza poética. Pero, además de sacudir al lector, los versos de Manzano muestran una nueva imagen del sujeto femenino en búsqueda de la libertad y en contra del estigma social acerca del deseo, la diversidad y la subjetividad de la mujer. Con respecto a esto, Sandra Carvajal menciona:

⁹ Richard, “¿Tiene sexo la escritura?” ..., 13.

¹⁰ Sandra Carvajal, “Literatura, género y representación en la producción literaria de Sonia Manzano Vela”, en *Cuadernos de reflexión. Debates académicos*, FACSIO, vol. 2 (Quito, 2007), 170.

¹¹ Fernando Balseca, citado en “*Sonia Manzano: La creación debe ser anterior a la reflexión crítica*”, entrevista realizada para *El Telégrafo*, <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/sonia-manzano-la-creacion-debe-ser-anterior-a-la-reflexion-critica.html>, acceso 01-10-2014.

El verso [de Manzano] es vigor femenino que confronta los valores de una cultura patriarcal para legitimar la palabra de la mujer, su sexualidad y su deseo [...] Por eso, explorar la sexualidad de la mujer como vía de autodescubrimiento ha significado, en la obra literaria de Sonia Manzano, infringir el orden establecido para instaurar una nueva imagen de mujer como sujeto de deseo, como ser humano pleno.¹²

El vigor femenino y la nueva imagen de la mujer que menciona Carvajal se puede encontrar en varios poemarios, colecciones de cuentos y novelas de la autora. En el campo narrativo Manzano cuenta con una aportación importante como: *Y no abras la ventana todavía* (novela, 1994), *Flujo escarlata* (cuentos, 1999), *Que se quede el infinito sin estrellas* (novela, 2000), *Eses fatales* (novela, 2005), *Solo de vino a piano lento* (novela, 2014) y *Trata de viejas* (cuentos, 2015). En estas cuatro novelas y dos libros de cuentos también “se inscriben nuevos valores culturales y sociales en torno a la condición de la mujer, a la concepción de su cuerpo y su deseo”,¹³ debido a que reflejan temáticas controversiales y personajes cuyas actitudes se enfrentan desde distintas subjetividades al orden establecido.

Por otro lado, es importante recalcar que Sonia Manzano ha sido premiada en varias ocasiones por concursos importantes del país. En 1989 ganó el premio del Primer Concurso de Cuento Feminista Ecuatoriano, otorgado por el poemario *Patente de corza*. Posteriormente, en 1993, ganó la III Bienal de Novela Ecuatoriana con su libro *Y no abras la puerta todavía*. Así mismo, en 1999, con la colección *Flujo escarlata* ganó el Premio Nacional de Cuento Joaquín Gallegos Lara otorgado por el Cabildo de la ciudad de Quito. En 2013, por su parte, su obra *Solo de vino a piano lento* obtuvo una Mención de Honor en el I Reconocimiento Jorge Icaza al libro, género novela, organizado por el Ministerio de Cultura del Ecuador.

En el conjunto de esta obra es común encontrar una tendencia rupturista y transgresora de feminidad hegemónica. De hecho, basta un vistazo breve para dar cuenta de esta preocupación particular de la autora, pues presenta tramas al margen de personajes dóciles o manejables. Es decir, sus obras se apartan del imaginario de la mujer puritana o dependiente para construir personajes femeninos que cuestionan el orden establecido y subvierten los paradigmas literarios y la hegemonía cultural desde su perspectiva de mujer y desde una visión crítica, ingeniosa y propia acerca del mundo que la rodea.

¹² Carvajal, “Literatura, género y representación...”,175.

¹³ Carvajal, “Literatura, género y representación...”,177.

En este contexto, es importante recalcar que los estudios sobre la literatura de Sonia Manzano se han basado prioritariamente en la vasta obra poética y no han reconocido, sino de manera escasa, la narrativa de la autora. Con la finalidad de ejemplificar lo dicho, presentamos a continuación breves ejemplos de la obra narrativa de Sonia Manzano como muestra de que la autora, a través de su narrativa, ha desarrollado un discurso acerca de la mujer diversa, en donde la voz femenina es liberada y se enmarca en el campo de lo controversial y lo transgresor. Es importante reconocer que la transgresión suele ser un mecanismo de sobrevivencia artística, una manera de marcar la diferencia y de violar las reglas, de modo que la acción transgresiva que resalta en la obra creativa de Sonia Manzano se debe a la construcción de historias que resaltan temáticas desestabilizadoras de los rasgos patriarcales sobre la feminidad desde nuevas ópticas y sensibilidades.

La novela *Eses fatales*, publicada en el año 2005, es uno de estos ejemplos de transgresión narrativa, pues Manzano expone un tema controversial que pone en pugna los roles sociales de género. Dicha obra inscribe en la literatura ecuatoriana el tema del lesbianismo, y lo hace de manera abierta desde la perspectiva de la autora. La novela narra distintas historias de mujeres que giran en torno de una mujer escritora y su labor como creadora. La historia que resalta en la novela es la de Cristina Rosas, mujer escritora de más de cincuenta años, sin hijos ni compromiso sentimental. Este personaje se desarrolla desde un lugar de enunciación que devela el interés por culminar una novela lésbica a la que titula “Eses fatales”. No obstante, en el proceso de escritura se afronta a cuestionamientos como: “¿Qué hace una simple heterosexual escribiendo sobre el tema de la homosexualidad femenina?”¹⁴ Esta interrogante es fundamental para el desarrollo de la obra, puesto que la protagonista se cuestiona los valores hegemónicos sobre su propia la heterosexualidad, y se atreve a plasmar su perspectiva sobre el misterio del lesbianismo y los sentimientos de mujeres que aman y odian más allá de las relaciones heterosexuales.

Es así como en el relato se reconoce la figura de la escritora y su proceso de creación como un acto de cuestionamiento que infringe el orden social y literario. Entre las historias que encapsula la novela, se encuentra la relación de Silvia Molina y Selene Seferis, personajes homosexuales que protagonizan el amor lésbico y la complejidad de las relaciones sentimentales. Así pues, la novela expone varias historias de mujeres que

¹⁴ Sonia Manzano, *Eses fatales* (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2005), 112.

no encajan en roles de género normado, lo cual se evidencia en la voz de la narradora al describir que:

Silvia Molina tiene unos conmovedores ojos celestes y usa todo el tiempo unos relucientes botines [...]. Es una mujer que viste con masculinidad elegante, pero de modales delicadamente femeninos, los que sin embargo no logran, ni quieren, esconder la esencia andrógina que recorre la espina dorsal de su naturaleza bífida.¹⁵

La novela presenta un mundo habitado por mujeres en el que desemboca una discusión sobre los cuerpos ambiguos que transitan en voces homosexuales y heterosexuales y que a su vez proclaman la inestabilidad del sujeto normado. Este mundo residido por mujeres escritoras es presentado en la obra como una refutación de los discursos ideológicos y culturales que reducen al género como masculino o femenino, pues los personajes construidos alrededor de una naturaleza bífida o andrógina muestran cómo Sonia Manzano, al igual que su personaje Cristina Rosas, confronta las polaridades identitarias del sujeto femenino desde la literatura.

Los personajes femeninos construidos en las distintas obras narrativas de Sonia Manzano son polémicos y con actitudes que amenazan lo racionalmente aceptado, tal como se ha ejemplificado brevemente con el caso de *Eses fatales*. Otro ejemplo se encuentra en personajes independientes y emancipados, como el personaje Zulema Poveda de la novela *Solo de vino a piano lento*, en donde la autora construye a un personaje femenino desde una mirada de emancipación vinculada con la sensibilidad y el arte. En esta novela, la voz narrativa en primera persona relata la historia de Zulema, quien se reconoce a sí misma como una mujer perceptiva y solitaria.

El personaje principal es profundizado en la novela debido a que Sonia Manzano agrega una voz secundaria que emite comentarios y juicios sobre Zulema. Esta voz secundaria le pertenece al personaje Sofía, prima de la protagonista, quien opina que Zulema es “una solitaria porque así escogió serlo desde cuando se convenció de que la vida en pareja era una opción que sonaba a cadena perpetua o, mínimo, a libertad condicionada”.¹⁶ En la novela predomina la voz narrativa de Zulema, que es quien nos cuenta la versión de sí misma, mientras que Sofía narra la otra perspectiva de la historia, misma que Zulema desconoce, pero de la que cada lector resulta cómplice hasta el punto de conocer más de la historia que la misma protagonista.

¹⁵ Manzano, *Ese fatales...*, 66.

¹⁶ Sonia Manzano, *Solo de vino a piano lento* (Quito: Libresa, 2013), 20.

El juego de perspectivas duales en la novela muestra la vida de la mujer artista independiente y autónoma que es juzgada por elegir desenvolverse de manera independiente. A la vez despliega problemas internos de la protagonista en torno a las pasiones, la vida afectiva y el arte. Toda la novela está construida alrededor de una historia de aventuras con tintes abiertamente sensuales, eróticos y emocionales en donde el discurso está asociado a la imagen heterogénea de la mujer. De ahí que Ana María Martinho, en su texto incluido en *Narradoras ecuatorianas de hoy*, afirme que la obra de Sonia Manzano está “marcada más por el discurso que por el género”,¹⁷ lo que indica que la poeta y narradora ha creado obras de ruptura que “son al mismo tiempo líricas, eróticas, subversivas.”¹⁸

El discurso empleado en las obras literarias resulta una pieza esencial para legitimar códigos culturales, sociales y políticos imperantes, o bien para contradecirlos creando fuentes de resistencia. En este breve recorrido se ha ejemplificado cómo Sonia Manzano ha usado la literatura para entregar a los lectores obras cuestionadoras con nuevas perspectivas acerca del sujeto femenino. La colección de relatos *Flujo escarlata* no es la excepción, debido a que la autora sitúa a personajes tanto masculinos como femeninos como protagonistas que subvierten los rasgos normativos de feminidad y masculinidad. Así mismo, las expresiones con significados implícitos son contrarias a los pensamientos literales, por lo que los personajes logran, a través de este elemento, cuestionar sus realidades.

Por otra parte, como se mencionó en páginas anteriores, la intertextualidad es un recurso estilístico también presente en la obra, el cual es usado para reemplazar el carácter pasivo de un personaje por otro más controversial, pese a mantener ciertas similitudes.

Es decir, la autora combina en su narrativa los juegos intertextuales y la figura de la ironía con la intención de mostrar la subversión del modelo femenino establecido, lo que hace de su obra, en la mayoría de los casos, una literatura comprometida. Además, Manzano celebra la existencia de la diversidad femenina; por ello en *Flujo escarlata* actualiza algunos de los mitos de las culturas antiguas como la griega, protagonizados por mujeres, y los opone a la normatividad masculina y a la sociedad patriarcal. En el siguiente capítulo se detallará con mayor precisión lo mencionado y se

¹⁷ Ana María Martinho, "Entrevista a Sonia Manzano" en Da Cunha-Giabbi y López, *Narradoras ecuatorianas de hoy...*, 291.

¹⁸ Da Cunha-Giabbi y Adelaida López, *Narradoras ecuatorinas de hoy...*, 291.

abordará de manera precisa cómo la autora, desde las distintas historias de *Flujo escarlata*, muestra personajes diversos que se contraponen o cumplen con la figura normada de feminidad, pero que a su vez demuestran la complejidad de ser mujer. Así, lo que nos interesa en este trabajo es analizar a la colección de cuentos como un conjunto con carácter insurrecto debido a la amplia pluralidad de figuras femeninas que presenta y desarrolla.

Capítulo II

El ideal del modelo femenino cuestionado en los cuentos de *Flujo escarlata*

En este capítulo nos dedicaremos a develar las relaciones sentimentales, los comportamientos y su vínculo con la feminidad —tanto a la normada como a aquella que refuta los estereotipos patriarcales— de los personajes de *Flujo escarlata*. Está dividido en varios apartados, mediante los que intentaremos demostrar que la autora, a través de sus cuentos, representa una figura genuina de la mujer que busca su forma de expresión, dejando constancia de la principal preocupación que preside su obra: la mujer y su lucha por la libertad.

En el curso del análisis abordaremos varios aspectos sobre la definición de feminidad, por lo que intentaremos dejar constancia de las principales preocupaciones que aborda la autora en torno a la subversión y la diversidad femenina. Así mismo se analizará los recursos más destacados que usa Manzano para manifestar su rechazo a la sociedad patriarcal. Con esto en mente, el capítulo se divide en cinco secciones en las que se sigue un esquema que va de la revisión de personajes que no llegan a demostrar actitudes o acciones de ruptura con respecto a la normativa patriarcal de feminidad hasta el análisis de textos que muestran propuestas más subversivas.

En el primer apartado del capítulo, que lleva por nombre “La representación de las relaciones normativas”, procuramos analizar a los personajes de los cuentos “Ariadna” y “Casandra” con el fin de mostrar hasta qué punto estos personajes llegan o no a ser subversivos. El apartado parte de la idea de que, a lo largo de los años, los mitos griegos han sido una fuente de inspiración para muchos escritores, quienes dependiendo de la época y el contexto en que se encuentren, han pretendido revivirlos o reflejarlos con más o menos fidelidad, o a su vez refutarlos. Es por eso que se expondrá el uso de la intertextualidad en estos cuentos, reconociendo que este recurso ha permitido revivir a estas figuras femeninas y otorgarles una voz propia que revela la vulnerabilidad humana de estas mujeres y que centra el discurso literario en un “yo” femenino necesitado de contar su historia desde un punto de vista individual.

Seguidamente, tenemos la sección titulada “La voz del silencio”, en donde se estudiará a los personajes femeninos de los cuentos “La Ciudad de los Muertos” y “Juan, el autista”, así como la búsqueda de la voz propia y su contraparte, el silencio. En el siguiente apartado, titulado “La feminidad y la diferencia”, se analizará el cuento

“George” en donde se indagará en la intimidad de los personajes y sus vínculos afectivos desgastados que oscilan entre el espacio público y el privado. Por su parte, en el apartado “Las feminidades disidentes” se analizará los cuentos “Chal de color verde guayaba” y “Leda” con la finalidad de conocer cómo los personajes femeninos de estos relatos quiebran los límites de los espacios que se supone deben ocupar y con ello evidencian la necesidad de salir de lo privado hacia un espacio que nada tiene que ver con el doméstico. Por último, en “Medusa y la insumisión” se analizará la versión actualizada de este personaje femenino, probablemente el más conocido de la mitología griega, buscando cómo aquí rompe con el modelo femenino de subordinación femenina.

Así, con nuestro recorrido demostraremos que la autora, además de mostrar en sus cuentos a personajes míticos actualizados, también nos entrega a personajes que problematizan el deseo, el amor y la soledad. En estos cuentos, las protagonistas pierden la juventud, los amores y hasta la paciencia por encajar en un modelo de feminidad que las oprime, pero también buscan mecanismos para subvertir ese modelo y, a través de ello, resignificar el sentido de su condición femenina. A continuación, analizaremos la obra desde distintas visiones en donde la imagen de la mujer oscila entre el precio de la rebeldía y el peso de la opresión.

La representación de las relaciones normativas

Sonia Manzano, puntualmente a través de tres de sus cuentos —“Ariadna”, “Casandra” y “La Ciudad de los Muertos”—, perfila con una carga emotiva y nostálgica lo que significa ser mujer en medio de la frialdad de las relaciones normativas, donde es al hombre al que se le proporciona el protagonismo y la heroicidad. Así como en la ficción, así en la vida, tomando en cuenta que la normatividad social de ser hombre o mujer no solamente está enmarcada en el hecho biológico del sexo de nacimiento, sino, sobre todo, en el marco del género, esto es, de la construcción de dicha normatividad social. En estos cuentos podemos ver el reflejo de aquello.

Judith Butler, quien cuestiona la idea de naturalidad del sexo, sigue la idea ya antes formulada por Simone de Beauvoir, quien en su libro *El segundo sexo* afirmaba que la mujer “no nace, sino que llega a serlo”.¹⁹ En este sentido, Manzano, por medio de su literatura, sugiere, en el lenguaje del arte y desde la intertextualidad, ejemplos de la subordinación de la mujer frente a sus emociones y sus relaciones con sus parejas. Para abordar el tema de la intertextualidad en la obra narrativa de la autora, es importante

¹⁹ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, trad. Alicia Martorell (Madrid: Cátedra, 2005), 295.

comenzar con una breve exposición sobre el fenómeno de la intertextualidad. Y precisamente se ha escogido como ejemplos prácticos del mencionado fenómeno a “Ariadna” y “Casandra” para saber la importancia del uso este recurso literario en sus cuentos de la autora.

La intertextualidad consiste en la relación que un texto mantiene con otro anterior, ya sea a través de la inclusión de algún elemento de éste o la simple referencia o cita que lo introducen o refieren. En este marco general, Tomás Albaladejo dice que la intertextualidad “consiste en el paso de elementos microestructurales, macroestructurales y referencias de unos textos a otros, por lo tanto, es un modo de relaciones discursivas”,²⁰ lo que quiere decir que ningún discurso nace de algo vacío en términos de producción textual. A esto podemos agregar, en palabras de Barthes, que “el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”,²¹ es decir: el texto y los discursos también contribuyen a generar las realidades culturales y sociales, por lo que explorar las relaciones de intertextualidad entre textos literarios puede revelarnos algunos de los aspectos cambiantes y dinámicos de las realidades que estos textos representan.

En este caso, es imprescindible reconocer que los personajes femeninos que provienen de los mitos griegos son tomados por Manzano para develar problemáticas actuales con base en las historias míticas a través de la mirada interior de los personajes. En el primer caso tenemos a Ariadna, un conocido personaje de la mitología griega. En dicha tradición, Ariadna es hija de Minos y Pasífae, los reyes de Creta, que atacaron a Atenas para vengar la muerte de su hijo Andrógeno. Los reinos de Creta y Atenas, para vivir en paz, llegaron a un acuerdo que consistía en que los atenienses debían enviar siete jóvenes y siete doncellas cada año para alimentar al Minotauro que vivía en el laberinto de Creta. En el mito “cuando Teseo [—hijo de los reyes atenienses—] llegó a Creta a combatir al Minotauro, Ariadna lo vio y se enamoró perdidamente de él. Para permitirle encontrar el camino en el Laberinto, la prisión del Minotauro, le dio un ovillo cuyo hilo fue devanando y sirvió para indicarle el camino de regreso”²², para después huir con él con la esperanza de casarse, pero Teseo la abandona en la isla de Naxos. Por su parte, en el cuento de Manzano que lleva ese nombre como título, se nos presenta a una mujer de clase media que ha decidido tejer en sus horas libres un suéter para su

²⁰ Tomás Albaladejo, “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, *Revista de investigación lingüística* n° 8 (2005), 28.

²¹ Roland Barthes, *El placer del texto. Lección inaugural*, trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán (México D.F.: Siglo XXI, 1993), 59.

²² Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana* (Barcelona: Paidós, 1992), 51.

enamorado, mismo que viajará por seis meses a Manhattan a cumplir con sus sueños de conseguir una mejor vida. Ariadna por su parte, además de tejer el suéter, teje en su cabeza esperanzas de vivir junto a su enamorado ausente —espiritualmente ausente— en medio de una soledad que la configura y que la termina definiendo al final de la narración. Es así que tanto en la Ariadna de Manzano como la Ariadna del mito griego encontramos una relación vinculada a la soledad y la dependencia a un amor ausente. Ambas están unidas por el hilo que tejen alrededor de esperanzas que no llegan a cumplirse.

Son diversos y ricos los ejes metafóricos alrededor de los cuales gira la ficción de Ariadna, cuya realidad se evidencia tanto a nivel colectivo como individual por ser la representación de la mujer normada y por eso callada, paciente y pasiva. En este personaje estaría representado el amor, la entrega y el esfuerzo a través de la metáfora de *tejer* no solo un suéter —el suéter es la excusa metafórica— sino más que nada el arquetipo heroico de un varón que, para existir, habrá de levantarse entre la multitud de Manhattan gracias al esfuerzo callado, paciente y pasivo de una novia que piensa mientras teje: “Tú serás uno entre esos miles de miles; esa combinación lila y chocolate hará que no pases desapercibido”.²³ Por otro lado, la cuestión de la soledad está presente a través de la metáfora de la sala en la que el personaje desmadeja la lana en medio de un baile vertiginoso de agujetas, sostenida por el “espaldar de una mecedora en la que no se mece nadie”, (AD, 14) lo cual expresa, quizá, el anonimato silencioso en el que tantas mujeres tejen a modo de una telaraña que, paradójicamente, les termina atrapando a ellas mismas, así como la existencia de tantos hombres que socialmente terminan quedándose con todo un reconocimiento que no les pertenece por completo.

Así, bajo la misma línea, la soledad de Ariadna, una soledad que no le deja de acompañarla durante toda la narración, se refleja cuando dice: “tejo porque mi destino es tejer sin descanso y caer en la propia red que tejo” (AD, 16), pues su melancolía reside en que su enamorado se irá y ella misma no sabe qué será de su vida después de él. Sin embargo, guarda una esperanza de que él retorne a su regazo, puesto que según el personaje de Ariadna le dice a su pareja, “era probable —según tus promesas— que irremediamente regresaras después de seis meses, tiempo más que suficiente, en el que podrías ahorrar algunas semanas de sueldo que ya podrían estar haciendo sonar

²³ Sonia Manzano, “Ariadna” en *Flujo escarlata* (Quito: Casa de la cultura ecuatoriana, 2016), 15. Para evitar la profusión de notas al pie, todas las referencias a este texto se realizarán colocando la abreviatura AD, seguida del número de página correspondiente en esta edición.

campanas chantarrosas de boda” (AD, 17). Este amor condescendiente que nos describe Manzano tiene una similitud al amor que nos describe el mito, pues Ariadna, al huir con Teseo, lleva la esperanza de vivir junto a él en Atenas, pero este la deja abandonada en la isla. En el caso del cuento de Manzano también hay una suerte de abandono: el momento del viaje a Manhattan llega y Ariadna está consciente de que le esperan más noches en que la abrazará el desvelo.

El relato salta a la escena en que el enamorado llega al aeropuerto con su mamá y su hermana. Al verlo entrar, Ariadna dice: “No sé por qué esperaba verte entrar con una maleta en cada mano y luciendo el suéter que te había tejido” (AD, 17), puesto que, él llevaba otra ropa en lugar del regalo que ella tejió por largas noches con tanta abnegación. De manera que Ariadna, insistente, pregunta qué pasó con el suéter, pero él la evade. La muchacha vuelve a reclamar una respuesta, de modo que obtiene como contestación que “el suéter estaba en una de las maletas que en ese momento era pesada y pasada al otro lado del mostrador” (AD, 17), al tiempo que percibe algo de turbación en la voz del joven.

En el tono de voz de Ariadna se refleja una tristeza arrolladora, debido a lo que está aconteciendo alrededor de la despedida del joven. Ella confiesa: “te despediste, con un cierto heroico dramatismo, de tu familia, haciéndola conmigo en último plano.” (AD, 17). Con forme se desarrollan las acciones dentro de la narrativa, se da el giro que evidencia la despreocupación y el desamor que este joven (representación moderna de Teseo) por Ariadna, aunque continúe dándole esperanzas (“para compensar la desazón que había sentido al no verte con el suéter”; AD, 17) y haciéndole promesas de que “allá te lo pondrías con frecuencia para también con frecuencia acordarte de mí” (AD, 17). No obstante, esta promesa se rompe cuando el muchacho se acuerda que se olvidó sus documentos y se dirige a Ariadna para que se encargara de llamar a su hermano Adriano lo que denota que este sujeto utiliza a su enamorada, únicamente, cuando lo precisa. Después de quince minutos, el futuro cuñado de Ariadna aparece con los documentos y usando el abrigo que ella tejió para su enamorado. Es el momento decisivo y de las promesas hechas añicos de la historia —Ariadna comenta: “te declaraste perdido ante el asombro desorbitado de mis ojos” (AD, 18) — puesto que esta escena hace comprender a Ariadna que su enamorado la abandona definitivamente.

La decepción amorosa que vive Ariadna la entristece. Por eso, mientras camina por la calle, se refiere al espacio que transita como “calles que le pertenecen más a mi soledad que a la soledad de cualquier otra persona” (AD, 19). Así mismo, Ariadna

reflexiona sobre la inutilidad de tejer, de “tejer interminablemente” (AD,19), en medio de una melancolía que la devuelve hacia ella misma.

En este caso, Ariadna, en un juego trenzado por la intertextualidad, es abandonada al igual que en el mito, lo que refleja la posición que las mujeres han cumplido a lo largo de la historia alrededor del amor dependiente y a la soledad interminable que se las relega por ser fácilmente reemplazables, en un mundo donde los sentimientos son expresiones de debilidad femenina y no masculina. Es por eso que este Teseo actual, se va del lado de Ariadna al igual que en el mito, a cumplir con sus sueños y sus metas, y lo hace debido a su condición dominante, mientras deja a una mujer devastada y olvidada. Manzano con este cuento nos muestra cómo en esta sociedad dominada por la masculinidad es relegado el campo emocional a las mujeres, lo que las termina hartando de entregarse por completo a la alteridad indiferente de sus enamorados para, melancólicamente, encontrarse a sí mismas, ahogándose en preguntas como para qué tanto tejer interminablemente o para qué seguir ofreciendo cariño abnegado.

Por otro lado, existe un contraste entre la Ariadna del mito y la del relato de Manzano. La divergencia reside en que en el relato actualizado de Manzano, el personaje mantiene su propio protagonismo a través de la narración en primera persona, lo cual le otorga una identidad singular y propia, puesto que, en los mitos escasamente se encuentra la voz propia de los personajes, menos el de las mujeres, rasgo característico de los textos de la época. Vemos, entonces, que la Ariadna de Manzano piensa por sí misma dentro de la ficción, lo cual significa que como protagonista tiene la capacidad de mostrar su inconformidad y frustración acerca de su situación sentimental. Así podemos ver que pese a su soledad y tristeza, toma la decisión final de continuar con su vida y tejer su propio camino. Por ello manifiesta que: “para cuando vuelvas, esta bufanda tendrá la extensión de tres vueltas de escarcha en torno al frío penetrante que despide tu recuerdo” (AD, 19). De ahí que podemos decir que la Ariadna actualizada teje una identidad entre un brillante juego intertextual de ficción y un mundo íntimo cambiante que le permite al personaje cuestionarse a sí mismo.

Aparentemente en oposición al personaje apagado de una Ariadna solitaria y reflexiva, se encuentra Casandra, que, en el segundo cuento, es la voz en primera persona que lleva adelante la narración. Casandra se dirige en segunda persona a su hermano, prediciendo la destrucción de su hogar y la vida de su familia en general a raíz de la llegada de su enamorada, una mujer extranjera sensual, pero madura en edad. Cabe

recalcar que Casandra es el nombre de un personaje mítico que ahora ha escogido Manzano para su historia. En la tradición clásica, Casandra es una entre los numerosos hijos de Príamo y de Hécuba, y es hermana gemela de Héleno. Existen varias historias sobre Casandra y su poder profético de las que resaltamos que “cuando nació, sus padres dieron una fiesta en el templo de Apolo Timbreo. [...] A la mañana siguiente, cuando fueron a recogerlos, los encontraron dormidos, mientras dos serpientes les pasaban la lengua por los órganos de los sentidos, para «purificarlos»”.²⁴ De ahí que concibieron ella y su hermano los poderes de ver el futuro. Otra versión nos dice que “Casandra había recibido este don del propio Apolo. El dios, enamorado de ella, le había prometido enseñarle a adivinar el porvenir si accedía a entregarse a él. Casandra aceptó el pacto, pero, una vez instruida, rehusó,” por lo que fue castigada con el don de predecir el futuro, acompañado por la condena de que nadie crea sus predicciones. Este personaje con el don de predecir el futuro, también ha sido reconocido en la mitología por predecir el declive de Troya a raíz de que su hermano París raptara a Helena y la llevara a su hogar, pues “predice que aquel rapto provocará la pérdida de la capital, pero, como de costumbre, nadie le presta crédito”. A raíz de estos antecedentes sobre este personaje mitológico, Manzano construye una ficción en donde es la propia Casandra quien comenta acerca de sus visiones y sus apreciaciones sobre la relación de su hermano y su amante.

En este sentido, Casandra se enfoca en contar la historia de la enamorada de su hermano, que según ella, proyecta una sensualidad que, a pesar de sus casi 50 años de edad, se asemeja a la de una “perfecta Diosa”.²⁵ Según la narradora, la extranjera (que aquí representaría la figura de Helena de Esparta) abandonó a su marido alfarero para huir con su hermano (al que nunca nombra por su nombre de pila, pero que representaría a la figura de París, el raptor de Helena), por lo que Casandra, al igual que en la historia de Troya, advierte que en la mujer de su hermano “casi podía escuchar los lamentos de quienes correríamos la suerte de convertirnos —a corto, a largo o mediano plazo— en antorchas vivientes” (CD, 21). Estos vaticinios acerca de los acontecimientos futuros de su familia hacen que Casandra se mantenga distanciada de la extranjera. La antipatía y la distancia entre Casandra y la extranjera se evidencian cuando la narradora comenta que a la amante de su hermano “no le gustaba tropezarse

²⁴ Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, 89. Las siguientes dos referencias en relación a la tradición mitológica de Casandra provienen de la misma fuente.

²⁵ Manzano, “Casandra” en *Flujo escarlata...*, 22. Todas las citas de este relato provendrán de esta misma fuente. Utilizaremos la abreviatura CD.

conmigo en los extensos corredores de la casa, porque yo —sin proferir media palabra— la acusaba y acosaba con la glacial escarcha de mi fija mirada” (CD, 22). La relación intertextual con el relato clásico de la guerra de Troya, muestra cómo Manzano usa a la figura de Helena —conocida como un símbolo de fatalidad, belleza y seducción, además de causante de la guerra bélica entre los troyanos y los griegos— para develar la imagen arquetípica de la mujer idealizada, desde una voz externa, que hace conocer al lector todo lo que gira en torno a ella, pero no lo que ella piensa.

De ahí que es importante reconocer que Helena y la extranjera no están vinculadas a la imagen de mujer angelical, sino a la idealización contraria, es decir, a la mujer fatal, concepto popularizado en la ficción moderna que describe un prototipo de mujer enigmática y atrayente que suponía un peligro para el hombre. Esta idealización de fatalidad y de seducción fue provisto por la visión de hombres tradicionales con el fin de diferenciar entre mujeres esposas, vírgenes o amantes. En este sentido, la figura de Helena responde a la de adúltera, en un mundo donde abundaban esposas y madres ejemplares. Es preciso notar, con respecto a esto que la imagen femenina en cualquier práctica social está cabalmente ligada a los roles preestablecidos asociados a la mujer de una establecida cultura, tiempo y espacio. En relación a ello “lo que ofrecen los textos son construcciones de posibles formas de feminidad y masculinidad culturalmente disponibles —legibles, imaginables— y sujetas a las normas de la literaturidad”.²⁶ Es así que Manzano hace uso de esta imagen arquetípica de fatalidad para describir a mujeres dominadas por un sistema patriarcal, las cuales son posicionadas en un rol pasivo para el placer de la mirada masculina, lo cual evidencia la polaridad de la mujer en estereotipos antagónicos —mujeres fatales y mujeres angelicales— pero también el resultado de una serie de discursos sobre el género, las normativas implícitas y los puntos de fuga.

La figura de la extranjera expuesta como un objeto de deseo, al igual que Helena de Esparta en el relato clásico, es en el relato actualizado la muestra de la subordinación, pues su historia es contada por una narradora intermediaria que opina desde sus premoniciones. De ahí que durante este tiempo, Casandra nos comente que mantenía la esperanza de que su hermano “llegaría a cansarse de esta mujer que no había sido capaz de darle un hijo” (CD, 23), dando a entender que la labor de madre es importante para su familia. Como se ha visto hasta aquí, esta narradora relata cómo la

²⁶ Nattie Golubov, “La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas”, *Discurso, teoría y análisis* n.º 31 (2011), 7.

llegada de la foránea mantuvo en zozobra a su familia, debido tanto a su incapacidad de traer un heredero, como su edad y su condición de adúltera, pues se refleja que los valores morales de la sociedad representada giran en torno al orden patriarcal. Es decir, la extranjera está lejos de representar un modelo de feminidad angelical, pero responde a una figura de mujer adúltera volcada en el deseo y el amor hacia su joven amante.

En el imaginario social hegemónico, la mujer ha sido la dadora de vida, por lo que, la maternidad ha sido tomada como un determinante en el rol social de la feminidad. Es lo que Manzano refleja en su cuento, a través de las opiniones de la narradora. No obstante, también se develan temas como el adulterio, por el que la mujer ha sido mal vista por no cumplir con su rol de esposa abnegada. Si nos centramos en el motivo del adulterio, tratado en este relato, el personaje de la extranjera es narrado desde un punto de vista demonizador, que condena su comportamiento, sus ideas de amor y de familia, por lo que resulta evidente que el modelo de conducta considerando como implícitamente óptimo para la mujer se contrapone con el deseo de liberación que supone la práctica del adulterio, pues en ella se da un ataque a los códigos normativos de la sociedad.

Cabe señalar que en la sociedad ficcional del relato existe un doble estándar moral que garantiza la desigualdad entre mujer y hombre, pues mientras se juzga a la mujer casada que abandona al marido después de cometer adulterio, al hombre que la ha seducido se lo deja impune. —Es en ella en quien recae todo el peso de la crítica moral—. Es decir, se puede entender que la norma social que prevalece en la familia de Casandra es el comportamiento moralmente correcto, en donde la castidad y la intimidad sexual deben estar orientadas a la procreación en el seno del matrimonio. Sin embargo, la extranjera no está casada con el hermano de Casandra; ella, como la Helena de Esparta, es una prófuga de su anterior matrimonio, por lo que su condición de adúltera alborota a la familia, debido a que se escapa de la imagen de ángel doméstico. Se puede evidenciar, entonces, que el arquetipo de estas mujeres subordinadas, pero letalmente bellas, responden al problema que continúa existiendo dentro de nuestro sistema social actual, en donde permanece vigente modelos de mujeres pasivas, unos valores de familia tradicional y una concomitante recriminación por seguir los instintos pasionales, pese a las conquistas logradas para superar los estereotipos de género enraizados a lo largo de los años.

Por otro lado, al centrarnos en el personaje de Casandra, encontramos que es la espectadora y la profetisa del desastre que representa la extranjera en su familia. Es

decir, en el personaje de Casandra, tal y como lo relata Manzano, se identifica la exacerbación del componente intuitivo, pero poco escuchado. Es así que en el relato podemos conocer los pensamientos de Casandra acerca de que nadie toma en serio sus premoniciones, por lo que opta callar por voluntad. Comenta: “trataba, inútilmente, de convencerme que yo no poseía el don que creía poseer” (CD, 22), para únicamente, centrarse en observar a su cuñada y ver desde fuera el destino desastroso de la amante de su hermano. El silencio elegido por Casandra muestra un posible temor a la confrontación sobre la aprobación o rechazo de su familia. Sin embargo, la Casandra del relato de Manzano continúa comunicando sus profecías en primera persona, por lo que el lector puede reconocer que se muestra indecisa sobre las acciones futuras de sí misma y de su oponente. El silencio representado por Casandra se puede interpretar como una forma de sumisión femenina, —que ha sido impuesta por siglos—, considerada una virtud idealizada del comportamiento de las mujeres. Desde esta perspectiva, la relación existente entre la extranjera y Casandra es, precisamente, el silencio, pues ambas están relegadas al silenciar sus pensamientos y sus sentimientos. La extranjera delineada como mujer adúltera y sensual, y Casandra como una mujer obediente a las órdenes morales, muestran la existencia de una dualidad entre ambas, es decir, se verifica hasta qué punto la representación de la mujer se eleva hasta extremos opuestos que en el fondo responden al servicio del discurso normativo y hegemónico de las convenciones sociales.

Ahora bien, antes de finalizar el cuento, la extranjera es perseguida por su pasado y buscada por barcos comandados por su exesposo, por lo que en cierto momento se dice que ella “supo que habían venido a buscarla, supo que era cuestión de apenas unos cuantos días más para que el conflicto desatara sus terribles vientos frente a los muros inexpugnables de su corazón sitiado” (CD, 23). Con esto, se puede evidenciar un ego masculino relacionado con el honor, mismo que suele ser una característica de la moral masculinidad normada, mayormente vinculada al sentido de propiedad sobre las mujeres (sobre todo cuando se trata de relaciones sentimentales). En este sentido, es importante reconocer que al igual que en la guerra de Troya, la extranjera y Helena del cuento de Sonia Manzano son una suerte de trofeo por el que se disputan la pertenencia, es decir, dentro del orden social ficcional se muestra cómo se basan las acciones de las mujeres según la autoridad y los intereses del hombre.

En este punto del relato, la extranjera toma la palabra y por primera vez deja de estar silenciada —o más bien, *rompe* el silencio— de modo que el lector puede conocer

sus pensamientos en primera persona, pero sobretodo la visión que tiene sobre su propia vida. Ella menciona: “irme ocasionó esta guerra que ha hecho saltar las arenas últimas de mi reloj biológico” (CD, 25), lo que muestra una clara postura acerca de que la “mujer no tenía valor como ser humano sino hasta cuando esta lograba ser madre”.²⁷ Además, su condición de fugitiva y adúltera la persuaden, haciendo que ella sienta culpa y se resigne a su destino, pues sabe que su exesposo la busca cerca de donde vive junto a su amante; sabe que este sujeto se la llevará, en calidad de trofeo, de vuelta a “pretender restaurar lo irrestaurable” (CD, 26), como ella misma lo señala.

El silencio normado que la extranjera demuestra al principio del relato, puede ofrecer varias interpretaciones, pues se ha establecido que la mujer se silencia por un condicionamiento cultural. Dicho de otra forma, la mujer ha acatado la opresión y el poder masculino para evitar un enfrentamiento con la cultura dominante, y lo ha hecho debido a su dependencia económica con el hombre. No obstante, se puede encontrar en este suceso una forma de acción subversiva: el rompimiento del silencio de una mujer que sufre por su condición de dependencia.

En el caso particular del relato de Manzano, podemos encontrar características de un silencio condicionado por las normas hegemónicas patriarcales, pues pese a que la extranjera rompe con el silencio, continúa dominada por la dependencia en relación a su amante y después otra vez en relación a su marido. Esto se reafirma cuando Casandra asevera, una vez que la extranjera ha regresado con su marido sin que hayamos visto una oposición, que ella: “para estos momentos deber estar acomodando tediosos maceteros en estas infinitas, e infinitas e infinitas hileras de hastío” (CD, 26), lo cual hace alusión a que la mujer se había ido y se ha reafirmado su condición de mujer sometida, lo que produce alegría a Casandra y a su familia.

Así, en el relato de Manzano la figura de la extranjera muestra un discurso que devela la idealización de la mujer vinculada con la encarnación de la fatalidad, al igual que sucede con la figura de Helena en la historia clásica de la guerra de Troya. Sin embargo, la resignificación y la denuncia del cuento residen en que la autora resalta la problemática de la maternidad y el matrimonio como formas de dominio sobre el cuerpo de las mujeres. Es decir que, la posible transgresión que procede de este relato radica en cómo Manzano muestra que la extranjera, al no lograr cumplir con los valores de familia, la realización materna o procurar la honra de su muerte, es juzgada y relegada a

²⁷ Karla Barrantes Valverde y María Fernanda Cubero Cubero, “La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad”, *Wimb Lu* 9, n° 1 (2014), 5.

un papel subordinado debido a que nunca se evidencia un papel real —sino solo idealizado— que desciende de su sensualidad al nivel de un potencial de desastre.

En los relatos referidos, Ariadna, Casandra y la extranjera son personajes contruidos de una forma estereotipada, puesto que la intención de la autora parece ser la de contar a través de argumentos extraídos de la mitología clásica y la cultura antigua, la historia de mujeres que viven presas de tabúes o prejuicios, aunque a su vez en cierta medida logran romper con ello al revelar sus sentimientos en primera persona. Sin embargo, si bien la Ariadna de Manzano reflexiona su vida sentimental, continúa tejiendo la esperanza de un día alejarse de sus sentimientos subordinados a su pareja. Casandra, por su parte, preserva una ideología patriarcal en el momento en que busca desacreditar a la mujer extranjera por su condición de adúltera y por su imposibilidad de procrear un heredero para su familia. Pero también Casandra es silenciada, pues sus profecías no son creídas, por lo tanto, su discurso es ignorado tanto en el mito como en la narración de Manzano. No nos consta que Manzano haya pretendido usar el episodio mitológico como una metáfora de la situación de la mujer, pero la conexión intertextual es ineludible, de modo que se puede evidenciar que, tanto Ariadna como la extranjera y Casandra, permanecen a la merced moral y patriarcal que se han consagrado sobre ellas. Es decir, los tres personajes muestran esquemas tradicionalistas sobre el ser mujer, pero a su vez detallan el despertar de su mundo interno y su lucha por liberarse de la subordinación. Sin embargo, la acción subversiva reside en que la autora devela estas problemáticas en torno a la mujer, lo cual fácilmente se puede relacionar con la vida común de las mujeres fuera del ámbito literario.

La voz del silencio

El propósito de esta sección es continuar con el análisis sobre personajes que no llegan a ser revulsivos o propiamente insurrectos, pero en los que, de todas formas, a través de su voz propia, podemos encontrar un carácter de denuncia sobre su condición de mujeres silenciadas. Los cuentos seleccionados son “La Ciudad de los Muertos” y “Juan, el autista”, mismos que exponen a personajes femeninos que, aunque se encuentran en condiciones subordinadas, presentan un cuestionamiento a esa misma condición.

Para iniciar, es importante que se reconozca que el silencio, “al igual que la palabra, se considera un signo y una forma de conducta, ya que ambos se erigen en

vehículos de comunicación; a pesar de que presentan particularidades expresivas distintas”.²⁸ Así mismo, en el *Diccionario sobre el uso del español* se define al silencio como “la circunstancia de no hablar de las personas” o “la circunstancia de no hablar de ciertas cosas”.²⁹ Es decir, el silencio se interpreta como la abstención de hablar, que también puede ser una acción o forma de conducta comunicativa que implica o puede implicar sufrimiento sin emitir quejas.

Por otro lado, “el comportamiento y el significado del silencio está culturalmente pautado. Cada sociedad, cada cultura, cada momento histórico, le fija sus reglas, su contenido, su significado”,³⁰ por lo que, en consecuencia, el silencio está sujeto a normas sociales, culturales e históricas. En este marco, al relacionarlo con el sistema patriarcal, el silencio femenino ha sido considerado una virtud que muchas mujeres han cumplido a lo largo de los años dentro de este régimen. Además, cabe resaltar, que en este sistema normado, la voz masculina ha sido el contraste del silenciamiento femenino debido a la existencia de la relación dialéctica entre las esferas discursivas de lo privado y lo público —siendo las mujeres parte únicamente de la primera—. Dicho de otra forma, el silencio supone una imposición sobre lo que socialmente se conoce como el “sexo débil” (sujeto femenino).

Así pues, en este apartado se pretende develar el papel que ocupa el silencio como símbolo de sumisión en los personajes de los relatos escogidos. En este sentido, hay que recordar que las voces femeninas silenciadas o ignoradas dentro de las distintas sociedades, culturas y momentos históricos, han sido hechos normalizados, pues el silencio al estar relacionado con el sistema de dominación de género, ha sido entendido como muestra de dignidad y cualidad de la mujer. Es decir, el silencio dentro del viejo modelo patriarcal ha tomado las oposiciones entre géneros para considerar al discurso femenino como insignificante y subordinado al discurso masculino, dejando a las mujeres relegadas en la esfera privada y a los hombres dominando la esfera pública.

Ahora bien, en el cuento “La Ciudad de los Muertos” se ha encontrado que el silencio opera como una expresión del sufrimiento. Para empezar con el resumen y análisis de esta sección, cabe señalar que en este relato la autora acude a la cultura de Medio Oriente para relatarnos una historia vinculada a sus tradiciones. De hecho, el

²⁸ Ángeles Marco Furrasola, “Una aproximación a la semiótica del silencio”, Tesis doctoral (Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999), 19, <https://bit.ly/38zmn9H>.

²⁹ María Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 2006).

³⁰ Alfredo Fierro Bardají, “La conducta del silencio”, en *El silencio*, ed. de Carlos Castilla del Pino (Madrid: Alianza, 1992), 69.

texto nos muestra una historia ambientada en una necrópolis árabe, en donde lo natural y cultural es que la mujer, una vez embarazada o a través de consensos por intereses económicos, se deba casar con el hombre elegido por su familia. En este caso, el narrador es el personaje principal y femenino que relata su historia desde su voz y su experiencia —aunque no conoceremos su nombre hasta el final del texto—.

La historia se desarrolla a través de la memoria de la narradora, que recuerda su vida pasada en torno a un secreto del que no quiere hablar, por lo que inicia el relato diciendo: “Todas las noches me acuesto con un puño metido en la boca para que así, durante el sueño, no vaya a escapárseme secreto alguno cuya revelación pudiera acarrearle serios conflicto con el hombre que desde hace dieciséis años comparte conmigo el lecho de piedra”.³¹ Estas líneas develan el temor de la narradora de romper un silencio que pueda ocasionarle aprietos con su marido y quizá consigo misma. Es decir, el silencio se manifiesta como un símbolo de sometimiento, puesto que los silencios muchas veces son muestra de miedo o sufrimiento. Seguidamente, la narradora nos relata que está casada desde hace dieciséis años con un hombre mercader, con el que tiene una hija y una vida económicamente acomodada, pero infeliz dentro de una casa que para ella se asemeja a una tumba marmórea.

El secreto es lo que hace al personaje reflexionar en silencio acerca de su vida triste y aislada. La mujer acude al recuerdo y confiesa que en su niñez vivió en una ciudad que fue construida sobre un cementerio, debido a que “una docenas de familias —desesperadas porque habían sido desalojadas violentamente de La Ciudad de los Vivos— se tomó por asalto este cementerio” (LCM, 126-127), por lo que el lugar fue habitado por gente humilde que se acomodó al lado de los muertos según sus necesidades e intereses. Los nuevos habitantes tras invadir el espacio de los muertos tuvieron problemas legales con los dueños de las tumbas, pero el enfrentamiento concluyó con “un acuerdo de paz, amistad y límites con estos” (LCM, 127), lo que les permitió vivir a los invasores en el cementerio con tranquilidad, siempre y cuando los dueños tuvieran la libertad de ubicar a sus muertos dentro de sus casas cuando lo necesitaran. En esta ciudadela, a la que la narradora denomina la Ciudad de los Muertos, conoció al hijo del panadero Mohamed, llamado Mohamed II, mismo que era su vecino y tenía la fama de violar con sus acciones las flagrantes leyes del Corán.

³¹ Manzano, “La Ciudad de los Muertos” en *Flujo escarlata*, 125. Para referir las citas de este texto, utilizaremos la abreviatura LCM.

Por medio de estos recuerdos, los lectores conocemos que el muchacho rebelde y la narradora tuvieron una relación de adolescentes bastante apasionada, lo que dio como resultado un embarazo prematuro. La relación fue consentida por ambas familias, las cuales, al enterarse del embarazo, decidieron que ambos jóvenes debían casarse para no perjudicar la integridad de la muchacha. En ese marco, la narradora describe una felicidad propia de la juventud. No obstante, antes de celebrarse el matrimonio, un hombre mercader se presenta ante la familia de la protagonista. Se trataba del dueño de la tumba en que estaba construida la casa donde vive la familia de ella. Este hombre había decidido llevar hasta allí a uno de sus muertos para enterrarlo dentro de las bóvedas este hogar. Todo esto es posible dentro del mundo planteado por el relato, pues según su descripción, esta ciudadela es una especie de necrópolis mortuoria donde habitan personas de clases bajas, por lo que esta actividad es totalmente normal dentro del relato. Se puede tomar en cuenta que este personaje no solo está atravesado por su condición de género subordinado, sino también por su clase social desprivilegiada, lo cual ahonda su situación, pues la clase socio-económica juega un papel importante en la dominación jerárquica que establece quién tiene el poder y quién es el subordinado.

En este sentido, podemos ver que el dueño de la casa es un sujeto con poder económico, que no desaloja a los padres de la narradora al llegar con su muerto, sino que se relaciona con ellos, por un interés de por medio: su hija. Reconocemos entonces que la estratificación social, tanto de género como de clase, están presentes en esta narración. Ambas situaciones evidencian cómo las personas que viven en este sector mortuorio ocupan posiciones desiguales en la jerarquía social. La mujer protagonista de este relato, por tanto, le suma a la subordinación de género su condición de tener una estabilidad social baja, es decir tiene menos libertad en términos tanto personales como económicos.

Es así que, a partir de la llegada de este hombre mercader a la casa de la narradora, la vida de la joven con relación a su matrimonio y Mohamed II da un giro, pues el hombre mayor y dueño de la bóveda mortuoria promete casarse con ella pese al compromiso ya establecido. Esto demuestra la confianza y posición de poder del hombre rico frente a la muchacha y su familia, pues la toma como si fuese su propiedad, decidiendo por sobre los deseos de la joven. Sospechosamente, Mohamed II desaparece durante la planificación de la boda y no se presenta a la celebración del matrimonio, al punto que su padre y los habitantes de la ciudad nunca más volvieron a saber de él. Días después de la desaparición definitiva de Mohamed II, el mercader llevó a la casa de la

narradora un féretro que colocó en la misma bóveda que el anterior. Según la confesión de la narradora, ella no se alteró por la desaparición injustificada del joven prometido, pues terminó cansándose con el hombre acaudalado debido a la seducción momentánea que este hombre causó en ella.

El secreto reside en aquella coincidencia: la desaparición y el segundo féretro enterrado en la casa de la muchacha. Los años hacen que la narradora tome conciencia de ese hecho y reconozca que el mercader desapareció a su joven enamorado, pero no dice nada, no reclama ni acciona; el silencio se enmaraña en torno a este secreto que no puede ser dicho. De ahí que, el silencio es interpretado como un medio para regular las emociones, pues el silencio es producido por un sentimiento de melancolía y miedo que, en este caso, la narradora guarda dentro de sí. Es así que la historia presenta a una protagonista sumida en la reflexión y el recuerdo, en donde el silencio es un signo que equivale al temor de hablar sobre el asesinato implícito del joven. Ella termina diciendo: “No sé por qué no me he decidido a violar los sellos que mantienen sellada la boca pútrida de la verdad” (LCM, 142), lo que indica que la participación del silencio es una forma de reproducir la tradición patriarcal que carga la mujer por diferentes factores, en este caso, por el miedo y la frustración que ella sostiene al negarse a afrontar la verdad, lo que simbólicamente la convierte en una muerta viviente encerrada en un mausoleo dentro de una ciudad de muertos. Dicho de otro modo, sus temores la condicionan a ser un sujeto invisible y silencioso, ahondando con ello en el sentido del silencio femenino como característica de las mujeres “buenas” que permanecen en casa (no hablan ni denuncian) y parecen un objeto más del hogar o representan a una suerte de “muertas obedientes”. Con relación a esto, desde el punto de vista de Beauvoir, la mujer “solo adquiere su dignidad si acepta su vasallaje”³² y se mantiene en el silencio y la oscuridad, tal como lo hace la narradora hasta el final del cuento de Manzano.

En definitiva, el relato muestra a una mujer condicionada por sus temores, entre ellos el recelo de perder su posición privilegiada que obtuvo a raíz del matrimonio ventajoso con el mercader —pese a que este hombre la haya mantenido sometida a los labores del hogar y a la crianza de su hija, mientras que él se encargaba de mantener el hogar—. Esta condición la hace aceptar el hecho de ser un elemento de propiedad del hombre. Asimismo, la narradora se sume en la frustración que le produce mantener el secreto, por lo que manifiesta su remordimiento y su temor al imaginarse a sí misma

³² De Beauvoir, *El segundo sexo...*, 591.

enfrentándose a la realidad, pues su doble condición de subordinación la hacen caer en una incertidumbre que no le permite ver cómo sería su vida si se soltase de las cadenas que la atan al mercader. No podemos obviar, llegados a este punto cómo repercute el patriarcado y la división de clase en la subyugación de la mujer, puesto que ambas desigualdades solo demuestran la posición de privilegio del hombre mercader frente a la mujer, misma que está resignada a ser un activo domestico y por ello una muerta en vida.

El personaje no es representado como la figura empoderada de una mujer que cuestiona la norma, sino como una mujer resignada a su rol designado. El personaje femenino aquí es configurado a partir de una mujer que es consciente de su situación de sumisión, pero que no es resolutiva, es decir, el discurso de este personaje narrador se basa en un prolongado monólogo que devela los diversos vacíos y temores de la condición femenina en un mundo normado por tradiciones arcaicas, pero también por el carácter de clase social y poco favorecido en que nació, pues la preocupación por su propia existencia y, todavía más, por el porvenir de su hija, la obligan a entregarse a un hombre por miedo a las consecuencias económicas y al futuro incierto que la esperaría sin el hombre que la mantiene como una muerta embalsamada en su hogar. Es decir, la división de clase y la subordinación de género causado por el patriarcado dan como resultado esta doble explotación que oprime a la mujer debido a la configuración económica, política y social que muestra el relato y que no está separada de la realidad actual. En este sentido, el silencio y la sumisión son características que este personaje reproduce gracias a la inferioridad femenina y de clase implícitas, mismas que la hacen autoanularse y sufrir en función de un secreto que nunca ha de ser dicho, así como un muerto se lleva consigo los secretos de su vida hasta la tumba.

En el relato “Juan, el autista”, en cambio, tenemos a una voz narrativa en tercera persona que nos relatará la vida de Juan, un joven autista y daltónico que vive en el campo y que tiene la costumbre de bautizar con su mate a todas las personas que se suben a la canoa de su amigo Genarito, el canoero que transportaba de una orilla a otra a las personas del lugar. Según reza el propio texto, el muchacho tiene “la demencial idea de que su misión aquí en la tierra era proporcionar nombres propios a los seres, animales o cosas que se acertara a rozar sus celestiales vestimentas”.³³ En este caso, se reconoce que el protagonista tiene una relación intertextual con el personaje bíblico

³³ Manzano, “Juan, el autista” en *Flujo escarlata...*, 6. Abreviaremos el texto como JA.

Juan, el Bautista, predicador ambulante de la palabra de Dios que bautizaba a todos los ciudadanos que conocía y que “convirtió el desierto en un lugar de predicación y conversión para escuchar su mensaje, confesar sus pecados y cambiar de vida”.³⁴ Aparece ahí una notable diferencia entre el Juan bíblico y el personaje de Manzano, pues mientras el primero fue conocido por los habitantes como una figura profética de Dios (ya que a través de su voz proclamaba la llegada del hijo celestial del Creador), el joven autista del cuento de *Flujo escarlata* no habla con nadie que no sean su madre y su amigo Genarito, por lo que nadie toma con seriedad sus acciones ni sus bautismos.

Es importante señalar, entonces, que este personaje es asocial, debido a su condición de autista, lo que explica que su interacción con otras personas sea limitada y por tanto él mismo ser marginado. Manzano nos muestra a un personaje que tiene cierta relación con el personaje bíblico, pero que a su vez presenta características propias que lo hacen ver, al contrario del aquel, como un ser insignificante ante los habitantes del escenario narrativo. Esa insignificancia, además, está vinculada al signo del silencio, pues el personaje de Manzano se destaca porque “era un verdadero autista: un desterrado de la altisonancia ensordecedora característica del medio parloteador que lo rodeaba” (JA, 67), porque disfrutaba del silencio de las personas y porque admiraba las palabras que la naturaleza le manifestaba. Es decir, el silencio, en este caso, es una característica de la incapacidad del personaje, tomando en cuenta que en “las personas con autismo; emergen un sin número de silencios. Silencios de diversos tipos, los cuales se escudriñan en conductas impredecibles y dramáticas”.³⁵ De ahí que, Juan esté descrito como un personaje aislado de las personas, pero cercano a la naturaleza y a sus sonidos, puesto que prefería vivir muy rígido y apegado al hermetismo.

Por otro lado, este personaje al reproducir acciones sensibles e inofensivas, es también un reflejo de una masculinidad diversa, pues dentro de este marco de análisis, es preciso entender que la masculinidad de este personaje difiere de aquella masculinidad de rudeza que suele ser la marca única e invariable asignada como estereotipo al hombre común. Con relación a esto, el narrador nos comenta que “Juan era peludo y suave (como Platero, el burro de Juan Ramón Jiménez)” (JA, 67) lo que muestra un rasgo de indefensión, como un burrito obediente y pasivo que claramente

³⁴ Andrés Pernet, *Un acercamiento a la vida de Juan Bautista, desde la narrativa bíblica* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017), 24.

³⁵ Franciso Paredes, “Propuesta para la enseñanza de la comunicación aumentativa y alternativa en la población con trastorno de espectro autista”, Tesis de especialización (Bogotá, Pedagógica Nacional de Bogotá, 2012), 51.

contrasta con la imagen de la virilidad normada. A todo esto, el silencio y la imagen pasiva de Juan hacen que este personaje no sea un peligro para los habitantes del pueblo, sino solo un personaje con actitudes diferentes y sobre todo un don nadie, un marginado social al que nadie toma en serio, a diferencia del personaje bíblico al que la gente venera por ser un mensajero de Dios, un guía espiritual. Dicho de otra manera, el Juan del relato de Manzano no reproduce un rasgo de la norma: él no es un profeta que trae buenas noticias, ni cuida el porvenir de un orden social, sino que es un ser asocial que tiene acceso a ver y escuchar más allá de las leyes sociales, lo que lo hace adquirir un rostro propio dentro de la narración.

Además, el narrador nos comenta que este hombre indefenso, sensible y soñador amó por años a una joven de la que nunca demandó ninguna atención extra, pero de quien quedó enamorado un día cualquiera que al ir bautizando con distintos nombres a las personas que subían a la canoa de Genarito, tuvo la oportunidad de “vaciar el agua de su mate sobre la cabeza de Arabella, al tiempo que la rebautizaba con el fragante nombre de «Jacarandá»” (JA, 69). Juan, al rebautizar a su amada con un nuevo nombre le otorgó singularidad, y esto debido a que el olor de la joven hizo que él la distinguiera de los demás. Es así que, a través de esta relación silenciosa y casi inexistente con Juan, Arabella cobra relevancia en la narración. Él desde su infancia la había amado en silencio y lejanía, y su amor creció en los momentos en que pudo olerla y verla, pues con su mirada la acosaba mansamente. La amaba pese a que escasas veces escuchó su voz y también a pesar de su indiferencia. Así que, aunque Juan es claramente la figura principal del texto, encontramos que Arabella es quien nos resulta más interesante para centrarnos en el análisis, pues ella muestra el otro lado del silencio: un silencio femenino normado.

Arabella, en el relato, es una mujer que está casada con el dueño de una plantación azucarera, llamado Raymundo, con quien parece tener una relación distante. Ella guarda un silencioso secreto que únicamente Juan, al igual que un confesionario logra conocer más adelante. En un momento dado, Juan dedicado a sus actividades individuales, por casualidad escucha gritos de una mujer de la que no puede reconocer la voz. El narrador explica que Juan, “picado por la curiosidad de saber quién mismo era aquella que gritaba a los cuatro vientos que ‘nadie la había amado’ [...] alcanzó a divisar con suficiente visibilidad, las inmediaciones del pozón, [y] reconoció que era Arabella” (JA, 70), por lo que con su cayado apresuró el paso para verla. Sin embargo no la encontró en donde al principio la había visto.

El secreto silenciado, vinculado al sufrimiento de la mujer, es la contraposición del silencio de Juan, pues en ello reside la tristeza y el cumplimiento de la norma. Su sufrimiento se vincula a la imposibilidad de expresar con soltura sus temores, otro rasgo que evidencia la concepción patriarcal de la feminidad debido a que la mujer recibe el reproche social, ya sea por hablar demasiado o por hablar de una forma considerada impropia. Mientras que Juan, por su parte, en calidad de un extraño beato y a su condición de autista, no es cuestionado por su rechazo al sonido y contacto con las personas. En este sentido, cabe reconocer que el silencio de Arabella se rompe el momento en que el sujeto al que nadie toma en serio escucha los sentimientos escondidos y dolorosos de la joven, de manera que el secreto se concentra en el eslabón más débil, es decir, en Juan. Por tanto, la condición de marginado que vive Juan le permite, de algún modo, tener acceso al otro lado del silencio, a ese silencio triste y normado que la joven esconde, mismo que él recibe sin prejuicio ni rechazo, pues su imagen de profeta desterrado no tiene que ver con el cumplimiento de nada en tanto no busca emplear un discurso que condene a la muchacha por sus actos, ni activar algún acto comunicativo con la muchacha, ni con nadie de su entorno.

Por otra parte, la confesión de Arabella en cuanto a su soledad y a su situación de dolor por nunca haber sido amada refleja la característica de una mujer que a pesar de estar casada no ha conocido el amor genuino o el amor idealizado. Esto explica que haya decidido gritar sus sentimientos en medio de un campo y en soledad, revelando el hecho de no poder decirle a nadie lo que siente, ni siquiera a su esposo. De ahí que tener o alzar la voz no se relaciona con la emancipación o la resistencia, pues en el caso de Arabella el silencio acumulado de su sufrimiento es expresado a gritos como forma de desahogo, pero sin llegar a tomar una decisión definitiva que la libere por completo de su sufrimiento. Por otro lado, Juan, como una figura profética, —pero de una manera irónica o al menos distinta a la de una autoridad como la del personaje bíblico—, escucha las confesiones de lo que él entiende como la voz silenciada de la mujer o acaso la suya propia, puesto que “afloraban susurros guturales que con dificultad estropajosa pronunciaban algunos de los nombres que él había utilizado en un pasado para nominar, arbitrariamente, a toda persona, animal o cosa que se pusiera al alcance de su mate casi sagrado” (JA, 71). Se convierte en una especie de confesionario por accidente, que escucha, lo que podría ser la voz suprema de la naturaleza o la propia voz de su interior delirante y no la de la muchacha.

Las confesiones escuchadas por el autista le llevan a indagar con más vehemencia, pues su finalidad era salvar a la muchacha de un posible suicidio. No obstante, una confesión de carácter amorio lo hace sumergirse en las profundidades de las aguas, pues esta se enrosca en su cerebro hasta ahogarlo llevándose el secreto emitido con tanta furia por la joven. Juan es encontrado después de varios días aferrado a su mate con el que recogía agua para bautizar a los viajeros de canoa. Arabella, al enterarse de que “el loco del mate había sido encontrado en el pozón precisamente tres días después de que ella hubiera estado en tal lugar vomitando confesiones sintió una pena del tamaño de una cabeza de colibrí” (JA, 72), pues parece caer en cuenta de que el difunto era el único que se llevaba sus secretos en la garganta. Por ello, además por lo que, además de pena sintió culpa, ya que dentro de su reflexión interna, solo en ese momento tomaba plena conciencia de lo mucho que Juan la había mirado/amado. Solo que, en ese momento el pobre hombre con vestimenta franciscana, cayado y mate ya yacía tieso como cualquier rebautizador que se lleva a la tumba los secretos de sus penitentes.

Finalmente, Arabella piensa: “¿Por qué recién podía ser capaz de comprender que esa sombra que la había acosado con tan dulce mansedumbre había tratado desesperadamente de llegar hacia ella?” (JA, 73). Sumida en este tipo de reflexiones, esta mujer no llega a ser resolutiva acerca de su condición mansa. Es decir, en este caso, la voz de desahogo y sufrimiento de la mujer no es muestra de visibilidad, más bien expone aspectos de marginalización, por lo que la voz y sus confesiones terminan silenciadas definitivamente con Juan. Además, Arabella, ante el cadáver de Juan, cae en cuenta de que con él se va la posible oportunidad de romper o salir de su sometimiento. De manera simbólica, Juan representaría en el relato el único medio que en realidad hubiese podido desentrañar el silencio de la muchacha. Así mismo, tras su muerte, la mujer termina representando al símbolo de la subordinación que carga culpas y silencios inconfesos que únicamente el autista, —casi un santo como aquel profeta bíblico—, guardaría para siempre en su garganta. En consecuencia, el silencio de esta mujer responde a un silencio femenino impuesto y aceptado por la sociedad patriarcal, mientras que el silencio del joven es una representación de una condición psíquica al margen de las imposiciones sociales, a la vez que plenamente inmersa en ese mismo esquema de subordinación y marginamiento.

Tanto la narradora de “La Ciudad de los Muertos” como la Arabella de “Juan, el autista” mantienen secretos y silencios inconfesos, pues, desde la lógica patriarcal, “el

silencio femenino viene justificado por la [supuesta] inferioridad biológica”,³⁶ es decir, por el mero hecho de ser mujeres y por tanto, supuestamente, incapaces de mantener emociones guiadas por la razón. Sin embargo, el silencio femenino en estos casos está representado para develar los temores y las angustiosas vidas de estos personajes, lo cual nos permite afirmar que su fin puede ser justamente denunciar las diversas formas que sufren las mujeres al estar sumergidas en burbujas privadas que no les permiten expresarse con libertad. Esta acción de reflexionar o confesar, a través de estas situaciones literarias —que bien podrían ser semejantes a la de cualquier mujer de nuestra realidad cotidiana—, puede entenderse como un acto de búsqueda constante por mantener una voz propia, capaz de criticar a través de la ficción hechos cotidianos de una cultura retrógrada y patriarcal.

La feminidad y la diferencia

Los personajes de esta colección de cuentos no son presentados por la autora como objetos, sino que se construyen por sí mismos desde una autoconciencia que, a través de sus voces narrativas, configura el mundo que les rodea. A la luz de esta idea, a continuación analizaremos el relato “George”, un cuento que muestra a personajes disidentes de la norma, que llegan, hasta cierto punto, a ser discordantes o a su vez esclavos de un sistema que ha dado como resultado la producción de una red de dispositivos de poder y moralidad ligados a una construcción social, histórica y cultural.

Los estudios de género permiten evidenciar ciertas características emocionales, afectivas o comportamientos que cada sociedad asigna a los hombres y mujeres. De este modo, los análisis literarios con base en la perspectiva de género construyen un discurso crítico, en el que la literatura sirve de móvil para hablar de las distintas dinámicas sociales y cómo estas se reproducen o refutan las normas sociales a través de la producción textual. Es por eso que, en este caso, el análisis se centrará en discutir el papel del sujeto que se despliega en el ámbito público y privado del relato “George”. Este relato cuenta con una narradora de edad madura que inicia diciendo: “Yo soy mucho más rara que mis amigos. Eso está acreditado por el murmullo generalizado de mi vestimenta —del todo viril—”.³⁷ Esta afirmación inicial abre todo un campo de análisis sobre las características de la narradora, sus concepciones acerca de sí misma y

³⁶ María Isabel Núñez Paz, “Silencio femenino, negación de las emociones y continuidad histórico jurídica de la violencia institucionalizada contra las mujeres” 2, n° 1 (2017), 53, <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3548>.

³⁷ Manzano, “George” en *Flujo escarlata...*, 119. Para este relato, se utilizará la abreviatura G.

su relación con los demás, en especial con el pianista con el que entabla una relación de complicidad fortuita más adelante.

La historia del relato se desarrolla en un ambiente artístico, donde pianistas y literatos confluyen. En este espacio, el personaje narrador representa a una mujer independiente o “rara”, como ella misma se califica debido a su vestimenta y forma tajante de ser. Se conoce por su propia voz que está casada por segunda vez y que mantiene una relación cordial, pero poco sentimental. En este ambiente artístico conoce a un pianista al que llama N y al que describe diciendo que “tiene ojos de brujo y melena de paje inglés” (G, 120) La narradora conoce de la existencia del pianista debido a que sus compañeros le comentan que él no cesa de inquirir detalles sobre ella.

La narradora relata que asiste a una reunión en honor a un pintor de media oreja, y ahí se encuentra con el pianista N. También nos dice que puso sus “codos sobre la tapa del piano” (G, 121) y disfrutó de varias interpretaciones musicales del pianista. Acto seguido, este joven le regaló una flor y ella le pidió que tocara el piano toda la noche de manera exclusiva. El relato muestra una complicidad entre ambos personajes, pues la narradora dice que los otros son “raros como tú y yo, pero no tanto como nosotros juntos”, lo que muestra una especie de intimidad o de atracción mutua que es interrumpida por el llanto de la protagonista, debido a “la antojadiza articulación que llegué a establecer entre mi propia vida y la letra de ese pasillo” (G, 123). En otras palabras, la canción interpretada por el pianista la pone sentimental, vulnerable y reflexiva, quizá por el hecho de que este género musical, en especial, lleva la carga de melodías tristes que generan un hondo sentir en los escuchas. Dicha actitud contrasta con la mujer tozuda que inicia el relato, pues ella se describe a sí misma como un ser fuerte y desinhibido, pero en el momento descrito acaba por reflexionar melancólicamente el estado de su vida y su relación con el mundo, mientras que N termina siendo su confidente y conocedor de que en ella existe desilusión y tristeza debajo del disfraz dominante que demuestra al exterior.

El relato muestra a un personaje insumiso que, evidentemente, contrasta con los personajes de los relatos anteriores, pues este personaje femenino es descrito como una mujer libre de ataduras y desligada a la feminidad reglada (pasiva, callada, ángel domestico, etc.). En este sentido, la narradora estará ligada a una representación de las mujeres que se niegan a estar sometidas al silencio o a la inferioridad, puesto que, siguiendo las ideas de Butler, “una es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante, y poner en tela de juicio la estructura

posiblemente implique perder algo de nuestro sentido del lugar que ocupamos como género”.³⁸ De este modo, la narradora, al poner en tela de duda la estructura normativa, se ve en la necesidad de mostrarse ante los demás como una mujer inquebrantable.

Más adelante lo que parece ser un vínculo común entre hombre y mujer es obstaculizado porque la narradora descubre que el pianista es, en realidad, biológicamente una mujer, pues su menstruación la delata. Ante el descubrimiento, la protagonista se refiere mentalmente a N, diciéndole: “Quise tener una confirmación inmediata de mis sospechas, pero deslicé mi mirada pesquisante por tu tórax de violín gitano, ahora sí reveladoramente femenino”. En lugar de abochornarse, la narradora considera que:

una gran mayoría de hombres no tienen esa capacidad de amar verdaderamente intensa que es la que precisan esas mujeres cuyas melancolías marcadamente viriles solo pueden ser apaciguadas por inteligencias que están más allá de toda consideración sexualmente demarcada. (G, 123)

Al hacer esta declaración, la narradora demuestra la sensualidad, la carga de añoranza y de desconsuelo de ambos personajes. Por otra parte, los roles de género normativos se ven refutados en ambos, pues la narradora conserva una imagen y unas actitudes viriles, mientras que el muchacho travestido encubre su origen biológico con trajes masculinos, pero conserva una actitud sensible (atribuido a las mujeres). A raíz de estos talentos que demuestran los personajes, volvemos a Butler y recordamos que el género no es algo natural, ni algo que se elige voluntariamente, sino que es una estructura que actúa socialmente. En palabras de la teórica, “el género es siempre un hacer, aunque no un hacer por parte del sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción”,³⁹ lo que quiere decir que no existe un género que asuma la existencia de un sujeto o vínculo esencial que, por medio de sus acciones, exprese una interioridad que causa sus actos. En este sentido, se considera que ambos personajes, con relación a sus actitudes y acciones, se arrojan al escenario, con un guión que ellos no crearon pero que tampoco se les impone, de manera que se expresan de una forma libre, pero a la vez condicionada por la norma invisible del patriarcado. Además, Butler sostiene que el carácter contingente de las relaciones e identidades de género diferentes solo pondrán salir a la luz sin temor cuando se caiga la distinción entre un género “verdadero” (ligado a la norma patriarcal) y un género “falso” (que no responde cabalmente a la norma). Es

³⁸ Butler, *El género en disputa...*, 12.

³⁹ Butler, *El género en disputa...*, 84.

decir, solo seremos libres cuando comprendamos que actuamos como “hombre” o como “mujer” debido a las normas de género que se reproducen de manera sistemática dentro de cada cultura. De ahí se desprende que es nuestra tarea construir una identidad propia que nos identifique según las expresiones que considere cada uno como sujeto, puesto que la identidad de género es algo que se construye, pese a que las normas patriarcales tengan un rol importante en la formación de la identidad de los seres humanos.

Por otro lado, al analizar a los personajes dentro de las esferas de lo privado y lo público, cabe resaltar que la narradora, al ser un personaje abiertamente independiente confluye en los espacios del arte y lo público con facilidad, lo cual evidencia que no se condiciona al ámbito privado al que ha sido relegada la mujer por décadas, sino que su figura femenina es tanto viril como erótica. Sin embargo, en cuanto a sus emociones, es importante señalar que se ven relegadas al espacio privado, en tanto que, al ser una mujer que podría denominarse independiente, demuestra una actitud reacia ante las emociones sensibles. Se evidencia así una forma de huir de los sentimentalismos para configurar la imagen de mujer fuerte y enérgica, de modo que, existe en sus actitudes una divergencia con la experiencia emocional normada (sensible, pasiva, emotiva, etc.) típicamente asociada a lo femenino. Con respecto al personaje N, podemos reconocer que su expresión física encaja en una imagen masculina, puesto que este joven faja sus senos y usa trajes de hombre, por lo que en la esfera pública es leído como un hombre más, aunque con ciertas actitudes femeninas.

En este punto, vemos cómo la expresión de género opera en los personajes, pues en ellos no se evidencia una identidad de género previamente conformada, sino que ambos intentan desarrollar su propia identidad basada en sus experiencias, pese a que ellos mismos están atravesados por la repetición de la norma, que responde a patrones y restricciones que impulsan y sostienen determinados modelos de lo femenino y masculino aceptados culturalmente. De ahí que reconozcamos que estos personajes hasta cierto modo se contraponen a la norma patriarcal sobre sus géneros, sin que por ello omitamos el hecho de que nadie se desprende de la reproducción de la norma de una forma simple porque, en todo momento, los individuos se responden a normas y expectativas que condicionan su manera de actuar.

Vemos, entonces, que en este cuento las vivencias de los personajes instalan visiones de la realidad e identidades que intentan diferir con los estereotipos sociales, pero que no llegan a ser identidades de género nuevas debido al sistema estructural que los aqueja. Sin embargo, son personajes que encajan en la dinámica de la minoría

transgresora. Por eso es importante recalcar que, la tensión entre la subversión y la reproducción de la normativa de género —problemática no resuelta— nos muestra que se precisa de una necesidad de configurar identidades prácticas que combatan las formas de subordinación y marginación que la desigualdad de género nos ha implantado, pues “no podemos seguir hablando de identidades masculinas y femeninas como si estos términos designaran algo fijo e invariable y no constelaciones fluctuantes”,⁴⁰ es decir, es incongruente seguir reproduciendo una ideología cultural dominante como algo natural. Por eso es importante visibilizar las otras feminidades desde distintas áreas y es justamente lo que Manzano muestra en este cuento, es decir, muestra los conflictos alrededor de dos mujeres que no encajan con el modelo femenino, pero que cumplen con los regímenes impuestos por la sociedad como vestirse acorde a un estereotipo masculino (en el caso del pianista) o reproducir actitudes evasoras de los sentimientos sensibles (en el caso de la narradora).

Por otro lado, Butler, sostiene que la construcción de género nunca es completa, es decir que nunca logra imprimir cabalmente su marca normativa en los sujetos que construye, debido a que es imposible adoptar y reproducir todos los ideales de género que el sistema patriarcal produce. De ahí se genera la disidencia y la diferencia de género, puesto que la dicotomía hetero/homo no es disyuntiva sino espectral, ligada a estructuras psíquicas heterosexuales en las identidades homosexuales y viceversa. Esto significa que la identidad y la diferencia de género existen, no como causa u origen sino como un efecto de las mismas, pero no podemos obviar que Richard propone que se debe reconocer las diferencias, pero sin apartarse de la realidad, la estructura social/patriarcal y la experiencia con las que se debe repensar la identidad, la diferencia y la subversión. En este sentido, el relato “George” nos demuestra cómo la identidad de género se construye a través de la experiencia individual, pero que también tiene relación con las normas heredadas de un sistema patriarcal que ha naturalizado los códigos binarios con las percibimos a un hombre y a una mujer.

Las feminidades disidentes

La teoría de género desarrollada por Judith Butler sostiene, entre otras cosas, que los hombres y las mujeres nos nombramos como tal porque estamos marcados por el efecto que produce en el pensamiento de la diferencia sexual y los roles sociales. De

⁴⁰ Richard, "Identidad y desigualdad; pulsión escritural y discernimiento del sujeto" en *Feminismo, género y diferencia(s)*..., 26.

acuerdo con Butler, a partir de este esquema el mundo está dividido en dos (masculino y femenino) con base en referentes sociales y normativas de género que a su vez se han convertido en características naturalizadas a lo largo de la historia. Frente a estas imposiciones —y siguiendo a Beauvoir— la filósofa ha planteado que la mujer es una construcción social, de manera que si el género se construye, este se debe a una situación histórica. Esto quiere decir, que el cuerpo adquiere su género a través de una serie de actos renovados y consolidados en el tiempo. Siguiendo a esta premisa acerca de que el género se construye, se llega a la conclusión de que no hay nada que asegure que la persona que se convierte en mujer cumpla obligatoriamente las características femeninas normadas en una determinada coordenada histórica.

Butler intenta demostrar que la fuerza normativa que tiende a la dualidad está constantemente siendo refutada por prácticas que contradicen las leyes principales de la dominación de un sexo sobre otro.⁴¹ A partir de esta breve explicación, analizaremos en este capítulo la posición fortalecida sobre la mujer/personaje insubordinada de ciertos relatos de Manzano. Dicho de otra forma, en este apartado estudiaremos la disidencia como una temática presente en algunos cuentos de *Flujo escarlata*, lo que permitirá hacer una crítica que va más allá de la tensión generada entre lo que se espera que suceda y lo que realmente sucede.

Para entender mejor la forma en que la disidencia aparece en la obra de Manzano, es pertinente precisar que la mujer, a lo largo del tiempo, se ha encontrado ligada a la “idealización y la asignación de un papel determinado en las sociedades: ama de casa, esposa fiel y madre amante”,⁴² características asignadas con el fin de preservar una feminidad dominada y construida sobre la base del un “orden natural” de la familia. Partiendo de ello, veremos que Manzano desarrolla dos relatos en donde las mujeres son esposas abnegadas que se liberan desde diferentes puntos de vista según sus vivencias, hecho que sorprende a su entorno y también al lector. De ahí que, las protagonistas de los relatos demuestren, en momentos determinados, actitudes que se contraponen con el ideal social de la mujer dependiente y sumisa, puesto que, en ellas se desarrolla la capacidad de controlar de forma activa su destino y por ende podemos leer —no tan entre líneas— un mensaje que critica la formación de los roles sexuales.

⁴¹ Butler, *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. (Barcelona, Pisdós, 2007)

⁴² Raquel Pina, “La literatura como espacio de la resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado”, *Centro de Estudios literarios Antonio Cornejo Polar*, n° 62 (2005), 125.

Los relatos escogidos para este apartado son “Chal de color verde guayaba” y “Leda”. En ambos se denota la cotidianidad de la mujer como ama de casa y esposa fiel. En primer lugar, nos encontramos con el personaje Ofelia, protagonista del cuento “Chal de color verde guayaba”. En dicho texto, el narrador nos cuenta acerca de la tristeza del personaje, tristeza ocasionada por la imposibilidad de concebir un hijo, lo que condiciona a Ofelia a convertirse “de esposa habitualmente atenta [...] en mujer servil, totalmente dispuesta, si el caso lo requería o no, a ofrecerle a su marido, en bandeja de plata, su pobre voluntad decapitada”.⁴³ Esto se presenta como característica de subordinación por su condición de esposa infértil relegada a la obediencia y a la sumisión.

Conforme transcurre el tiempo narrativo, conocemos detalladamente a Ofelia, quien, a pesar de ser víctima de una infidelidad, se siente llena de culpa debido a su situación de mujer infértil. Poco a poco vamos reconociendo el espacio doméstico, —el hogar, lo privado— en donde se desarrolla su relación con un hombre que está todo el tiempo afuera, mientras que ella cumple con las tareas domésticas, trabaja y espera de manera pasiva el retorno de su marido. Este, por su condición de macho, se ve inclinado “a poner más elocuencia en los gestos de abierto rechazo con los que comúnmente la rechazaba” (CH, 96), y esto debido a la supuesta infertilidad de ella. Recordemos que “esta capacidad de las mujeres de dar vida ha limitado la manera en que estas viven la sexualidad, teniendo gran influencia en ello las directrices religiosas y sociales que exponen que la vida sexual de la mujer está enfocada en la procreación”.⁴⁴ Así, la ausencia de esta capacidad de procreación sume a Ofelia en la culpabilidad, por lo que llega a ir a escondidas de su marido a un ginecólogo para que le ayude averiguando el origen de su imposibilidad reproductiva.

Todo esto evidencia que el sistema patriarcal y sus instituciones apoyan el discurso de la maternidad como desarrollo pleno de la mujer, reduciéndola a una simple máquina de reproducción carente de deseo. De esa manera, habitualmente, al reflexionar sobre la condición de la mujer y sus problemáticas se reconoce que, la violencia, las tareas del cuidado, las limitaciones para ocupar el espacio público masculino y amenazante, entre otras cosas, son el resultado de un sistema patriarcal que permea cada área de la vida social. Las relaciones de poder asimétricas han garantizado la posición

⁴³ Manzano, “Chal de color verde guayaba” en *Flujo escarlata...*, 96. Para este relato, utilizamos la abreviatura CH.

⁴⁴ Barrantes Valverde y Cubero Cubero, “La maternidad...”, 12.

social dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres, por lo que es preciso que exista una “demostración de cómo la identidad y el género sexual son efectos de significación producidos por el discurso cultural que la ideología patriarcal ha ido naturalizando”,⁴⁵ cosa que, según veremos, se pone en evidencia en estos relatos.

Partiendo de estos planteamientos, vemos que Ofelia, al inicio de este relato, se refleja como incapaz de reinventarse a sí misma y se condena a vivir hundida en la culpa y la obediencia, al punto de perdonar que el hombre la deje sola por largas horas y le sea infiel. Sin embargo, el personaje evoluciona conforme a las acciones que se desarrollan. Por ejemplo, el momento en que se entera de las infidelidades del marido por medio de una vecina, “famosa en el barrio por devolverle la vista a los ciegos” (CH, 97) queda totalmente estupefacta, pero “cuando logró expulsar el nudo en forma de furtiva lágrima, sintió que también le resbalaba por la mejilla el último rezago de amor que todavía —hasta ahí—sentía por el causante directo de sus desgracias” (CH, 97), lo que nos muestra cómo poco a poco se va desencantando de la vida que lleva por la condición de esposa sumisa.

El detonante de su insumisión son los resultados de los exámenes sobre su supuesta infertilidad, que dan negativo. La mujer, al enterarse de que la responsable de la infertilidad no es ella, deja de aguantar infidelidades por parte de su marido. Ella misma ahora desea un hijo, pero ya no por petición de su marido o por obligación con respecto a él, sino por la autonomía propia de elegir ser madre. Por tanto, deja de actuar sobre ella, el peso de la tradición de la maternidad, el hecho de estar casada o su condición de ser ama de casa. Ofelia se permite concebir un niño con el ginecólogo que la atiende, y con eso cumple una venganza en contra de las humillaciones recibidas por parte de su marido. Así, la mujer abandona al esposo, quien “tenía que ser sometido a revisión de aquí en adelante” (CH, 98) no sin antes mostrarle que debajo del chal color verde guayaba con el que se cubre se encuentra gestando un niño.

Esta mujer llega a un estado de trascendencia en contraste de la actitud servil y pasiva. Solo en esta trascendencia, por medio de la lucha por superar esas condiciones, Ofelia logra su libertad, puesto que ella se salta las normas convencionales que condicionan a la mujer a mantenerse en el plano de opresión y sometimiento, lo que transforma por completo su pasividad de esposa ejemplar y comprensiva a una mujer determinada y decidida. Esto es visible cuando Ofelia sale “de la alcoba con la cabeza

⁴⁵ Richard, *Feminismo, género y diferencia(s)*..., 25.

erguida, como si llevara dentro de sí la sensación insuperable de que en esos instantes la vida le estaba regalando las mieles de la venganza”(CH, 99). Lo subversivo del acto de Ofelia es que ella se revela en contra de mantenerse en el espacio privado y el sufrimiento que este le ocasiona, de modo que se mueve entre la reacción y la liberación, lo que la hace confrontarse con sus miedos para lograr abandonar la cárcel que representa su hogar.

Así se demuestra el cambio del personaje en medio de una sociedad moderna llena de rasgos patriarcales. De esta manera, además, estos rasgos son de una forma u otra, contrarrestados con las acciones ficticias del personaje. Sin embargo, cabe recalcar que, desde el comienzo del patriarcado, la mujer ha sido mantenida en estado de dependencia mediante códigos, normas y costumbres, pero también, la mujer durante su ejercicio de subversión ha buscado asumir su trascendencia en la sociedad, de manera que es ilógico “querer mostrar que la mujer es superior, o inferior, o igual al hombre, pues sus situaciones son profundamente distintas [ya que] él tiene muchas más oportunidades de ejercer su libertad en el mundo”,⁴⁶ mientras que ella se ve obligada a buscar formas de resistencia, mismas que le permitan trabajar por su emancipación.

En ese marco, reconocemos que en este cuento de Manzano se construye una denuncia de los prejuicios sobre la fertilidad que condicionan a la mujer al ámbito de la reproducción mecánica. El relato, no solo narra la situación de una mujer que sufre en su hogar a causa de su aparente infecundidad, sino que a partir de esto hace una crítica a la subordinación de la mujer al ámbito privado y a los roles de género asignados, al punto de que, al finalizar el texto, ridiculiza al “macho” con la imagen de Ofelia mostrándole su vientre abultado, acción con la que el hombre queda anonadado, sin saber qué decir ni qué hacer. Para el marido de Ofelia, nada sale como lo espera, es decir, su esposa no se queda en la sumisión, y de hecho lo abandona. En este sentido, queda claro que la vida humana es siempre lucha, acción y movimiento, o por lo menos lo es para Ofelia, que por ello debe afirmarse a sí misma mediante la confrontación con aquello que la limita y le niega la posibilidad de redimirse.

En síntesis, —y siguiendo los postulados de Butler y Beauvoir— el personaje de este relato es un ejemplo del sujeto femenino que tiene la oportunidad de modificar lo normativo y abrirse a aceptar su capacidad transformadora. Se cumple así la premisa de que “el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado ‘natural’ ni

⁴⁶ De Beauvoir, *El segundo sexo...*, 639.

sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales”,⁴⁷ puesto que el cambio está disponible en la cultura existente, que es donde la resignificación de las prácticas sociales puede ayudar a erradicar la violencia normativa que subordina a la mujer al segundo sexo. De esta manera, la disidencia o liberación que expresa el personaje de Ofelia representa, según nuestra interpretación, como una ruptura con la sociedad jerárquica donde la mujer sufre el poder del hombre. Es decir, Ofelia no se permitió a sí misma vivir una vida complaciendo a su marido, pues hizo lo que consideró pertinente y sin preocuparse por la normas asignadas por la sociedad. Pensamos que este personaje rompió con la imagen de la mujer caracterizada por la debilidad, puesto que ella muestra una fortaleza en el sentido de que se atrevió a liberarse de su vida cotidiana para seguir su vida de manera independiente.

Siguiendo el hilo sobre los personajes que llegan a ser subversivos o disidentes, nos encontramos con el relato que lleva el título de “Leda”. Para iniciar, es pertinente reconocer que este nombre representa a una figura mitológica que ha sido fuente de varias interpretaciones simbólicas en el arte, pues se la ha relacionado con la infidelidad, la reproducción y la sensualidad. En la historia clásica griega, Leda fue hija de Etolia y Testio y esposa de Tíndaro. Ella tuvo varios hijos con su esposo, pero también con Zeus quien “había adoptado la figura de cisne para unirse a ella. [...] Lo más corriente sobre todo desde Eurípides era admitir que la propia Leda, como fruto de sus amores con Zeus, había puesto un huevo (o tal vez dos)”⁴⁸ Sonia Manzano recoge esta historia mitológica para desarrollar una narración actualizada y moderna en donde la mujer no reproduce cabalmente el argumento del mito, sino que se desarrolla en medio de problemas emocionales internos que le permiten analizar su posición en el mundo creativo de la autora.

Es importante señalar que los mitos permitieron en su época una mayor comprensión del mundo, así como también desarrollaron —como todo relato— una suerte de manipulación ideológica de la realidad, mostrando cómo cada individuo debía comportarse en función a su estatus social y su género. La Leda clásica es, entonces, la imagen de la belleza y la reproducción tal como la entendía la sociedad de su tiempo. Por su parte, la “Leda” de *Flujo escarlata* es una mujer madura perteneciente a los años finales del siglo XX. Esta época en la que aparece el personaje, pese a ser moderna, la

⁴⁷ Butler, *El género en disputa...*, 196.

⁴⁸ Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana...*, 311.

mujer sigue reproduciendo el rol tradicional de esposa, donde las mujeres están obligadas a seguir las normas sobre lo femenino.

Ahora bien, la voz narrativa en el cuento está dividida entre primera y tercera persona, siendo esta última la voz dominante durante el desarrollo del cuento, pues proporciona la información sobre el personaje principal, Leda, y su relación con su esposo Júpiter Salcedo. En este texto, Leda es una mujer que no tiene una buena relación con su esposo. Según se narra, el “conflicto empezó a tomar cuerpo cuando Leda y Júpiter dieron claras muestras de que envejecían”⁴⁹ y que ya no se querían, pero estaban juntos por costumbre. El envejecimiento es el causante de que Leda asuma la soledad impuesta por el abandono de la juventud y el deseo apagado de su marido. El sentimiento de abandono es el motor que hace que Leda investigue a su esposo para encontrarse más adelante con la noticia de que el hombre la engaña con una mujer más joven.

Hasta aquí podemos notar la relación con el mito, aunque con ciertas diferencias. Júpiter Salcedo viene a ser la personificación de Zeus, quien es conocido en la historia clásica por tener aventuras sexuales todo el tiempo, tanto con diosas como con mortales. En cambio Leda, en este caso, es esposa de este Zeus actualizado y ya no de Tindareo, por lo que es a ella a quien experimenta el tormento del abandono e infidelidades de su esposo. En este relato actualizado, evidentemente Tindareo no tiene participación, pero Zeus sí, lo que puede significar que la autora revivió a este personaje que ha sido el más importante de la mitología para mostrar un estereotipo masculino de fortaleza, valentía, control e independencia. Recordemos nuevamente que los mitos eran un mecanismo simbólico para sostener el disciplinamiento social, la legitimación y el orden de las instituciones, mismas que han optado por la repetición constante de las narraciones para influenciar de manera simbólica en la sociedad, puesto que inventan el sentido de la realidad de una forma totalizadora para que los hombres y mujeres cumplan con las normas de género constituidas a lo largo de los años. Es decir, la figura dominante del dios Zeus tiene relación con una masculinidad que se torna normativa cuando los varones intentan ajustarse a dicho modelo. En cuanto a la relación intertextual con el personaje femenino, Leda, la autora lo revive dándole una voz propia y una relación sentimental directa con el Dios adúltero en un mundo ficcional moderno para que, al

⁴⁹ Sonia Manzano, “Leda” en *Flujo escarlata...*, 108. Abreviamos el relato como L.

parecer, ella llegue a encontrarse a sí misma y refute los mandatos de la sociedad patriarcal.

Ahora bien, retomamos el resumen del relato para mencionar que la Leda actual se entera de la infidelidad de Júpiter a través de la investigación de un detective privado que con máxima eficiencia le entrega fotografías donde se expone la realidad. Sin embargo, al enfrentarse con su marido ella, que era enemiga de los melodramas termina por quedarse con su esposo para no dañar su imagen de familia estable. En este punto, vemos que existe una apariencia que ambos personajes deciden cuidar ante el exterior. Es decir, los valores sobre la familia tradicional y los intereses de por medio hacen que la mujer permanezca junto a su esposo y así pueda encontrar una oportunidad de actuar a su conveniencia sin perder su posición económicamente beneficiosa frente a la sociedad. Leda, ante la opción de decidir qué hacer para su beneficio sin sentir culpa por sus acciones, decide seguir el consejo de una amiga que consiste en asistir a unos balnearios donde confluían atractivos carnales que ofrecían otorgar a las mujeres los placeres físicos que no sentían hace tiempo. Es decir, ella decide acudir a dicho lugar para conocer más de cerca los placeres que su cuerpo aún le podía proporcionar.

Con respecto al deseo sexual que se reaviva en Leda, es importante que tengamos en cuenta que la sexualidad ha sido otro medio que ha subordinado a las mujeres bajo la moralidad religiosa y social, lo cual ha reforzado la desigualdad entre hombres y mujeres. De ahí que a las mujeres se las ha discriminado por siglos y se las ha encerrado en el pequeño, asfixiante y empobrecedor mundo doméstico donde además se ha anulado su deseo sexual. A través de ese proceso, la mujer se convirtió en un objeto de deseo a la que se le impusieron códigos morales de fidelidad, mismos que dieron como consecuencia la imperiosa inhibición de la sexualidad y el deseo femeninos. Así, se convierte en un acto transgresivo, pero a la vez punible, que una mujer cometa adulterio. En este sentido, Leda consigue a través de este acto reprochable para la moral religiosa y social, encontrar una fuerza subversiva que la ayuda a liberarse del cumplimiento de la figura maternal asexuada.

En Leda se reconoce, entonces, la relación de poder que ejerce Júpiter sobre ella, pero también la ruptura de este poder cuando ella se torna consciente de su cuerpo y de su deseo. Este deseo vinculado a lo erótico se despierta en Leda al “mirar insolentemente a los jóvenes [...] y alrededor de ellos colocar bridas de saliva plateada, de esas que suelen ser trenzadas por la imaginación calurienta [*sic*] de ciertas maduras mujeres” (L, 116). De esta manera, el personaje deja de ser objeto para convertirse en

sujeto dotado de placer, mismo que le otorga el adulterio. A lo largo de su trayectoria anterior, Leda tuvo que mediar entre el querer y el desear, mediación que le impedía redescubrirse debido al miedo, las represalias o las consecuencias negativas que la pudieran acechar. No obstante, a raíz de su ruptura contra la sumisión, logra una sexualidad más libre. Júpiter, por su lado, desconoce la infidelidad de su esposa, de manera que, irónicamente él desprovisto de culpa, “siguió durmiendo sobre la mitad de la cama que le pertenecía—la otra mitad estaba ocupada por un resentimiento lleno de tristeza—” (L, 116). Es una tristeza que encontró venganza en la realización y descubrimiento de que Leda hace de sí misma.

La voz narrativa en tercera persona cambia en el momento en que Leda es consciente de sí misma, por lo que la autora, al finalizar el cuento, le proporciona una voz propia a su personaje. De este modo, la Leda actualizada, pese a su inmensa tristeza camina por un rumbo de autodescubrimiento. La ruptura del modelo de madre abnegada o mujer comprensiva asociada a la feminidad es evidente el momento en que ella se transforma y está dispuesta, pese a su edad, a reconocer sus propios deseos y tomar sus decisiones que sin duda cambian su forma de ver el mundo que la rodea, puesto que sus ojos están “lentos de deseo y todavía altamente deseables” (L, 117). La imagen de la mujer y de su cuerpo se construye a través de las dos voces narrativas que potencian en la historia dos miradas. La mirada narrativa desde afuera muestra a una Leda que cumple las normas de maternidad y de esposa idealizada, pues el narrador menciona que “en lo atinente a sus hijos, Leda no había tenido mayores preocupaciones [...] pero a lo atinente a ella, Leda tenía motivos más que de sobra para sentirse preocupada” (L, 117) mientras que en contraste a ese narrador que confiesa la situación de Leda en el pasado, la voz propia le da la oportunidad al personaje de adentrarse en sí misma y construir su propia feminidad, irónicamente más extrema que la de su marido infiel, pues el personaje femenino afirma: “No soy quién para averiguar qué es lo que traerá para mí el futuro cercano, lo que sí puedo estar adelantando es que, de un momento a otro, no voy a poder resistirme a los llamados que desde algún punto todavía cercado del mar me hace uno de los tres mozuelos” (L, 117), reivindicando así su decisión de continuar redescubriendo su deseo y refutando la norma que ha ocultado el placer femenino para mantener en silencio el erotismo de la mujer.

Ofelia y Leda son madres agredidas por un sistema de creencias que las subyugan a la dominación masculina de las tradiciones. En este apartado, vimos cómo Ofelia tiene una obsesión por ser madre para complacer a su marido, pero también el

cambio que experimenta a raíz de saber que ella no tiene el problema de la infertilidad, por lo que decide tener un hijo por su propia voluntad, lejos de un hogar y un marido que la exprime y la minimiza. Así mismo, conocimos la historia de la Leda, que también renuncia a la pasividad de esposa fiel, pues en su caso ella sí responde a un modelo de familia normado con hijos, marido y estabilidad económica. No obstante, Leda, al tener en sus manos la verdad, es decir, la infidelidad y el descaro de su marido, decide, pese a su tristeza, buscar una forma más aventurera de descubrirse y liberarse. Ambas historias son ejemplos claros de una feminidad hegemónica trizada, pues a pesar del daño que reciben por parte de sus compañeros, ellas toman la decisión de cambiar el rumbo de sus vidas, cada una dentro de sus posibilidades y deseos.

Medusa y la insumisión

Un hecho constante en la presente obra de Manzano, como hemos visto, es el uso de la intertextualidad para desarrollar historias diversas y sensibles, así como recrear a personajes reconocidos y otorgarles una nueva mirada. En este sentido, tenemos la recreación del mito de Medusa en un ambiente urbano y actual. Medusa, en la mitología griega era una mujer hermosa que cautivó a Poseidón, el dios del mar, mismo que abusó de ella en el templo sagrado de Minerva, más conocida como Atenea. De ahí que Ovidio, en sus *Metamorfosis*, comenta que Atenea castigó a Medusa porque la culpó de profanar su templo, por lo que la convirtió en el monstruo que conocemos, con la capacidad de transformar en piedra a quien la mirara fijamente. Medusa fue asesinada por Perseo y su cabeza fue entregada a Atenea, quien la usó como su escudo.

A lo largo de los años, la figura de Medusa se volvió popular por ser símbolo del horror, pero también por ser el símbolo de belleza seductora y fatal. La versión del mito que se manifestó en líneas anteriores es el más conocido, y en él reconocemos que una diosa castiga a otra al darse cuenta de la profanación de su templo, lo que nos recuerda cómo las mujeres son señaladas por la sociedad cuando las hallan culpables de ser objeto de deseo. Además, a Medusa se la destierra de su hogar y se la transforma en un monstruo solitario, lo que podría semejarse también a la situación actual de muchas mujeres que son agredidas física y psicológicamente por el solo hecho de ser consideradas seductoras o fatales.

Esta criatura femenina ubicada por la mitología griega como el símbolo del terror, seducción y destrucción, es retomada por Sonia Manzano para darle un protagonismo significativo en su relato. Es así que Medusa resurge en el cuento de

Manzano en un contexto actual, en el que a través de su voz narrativa en primera persona, dice:

Mi pelo es abundante y crespo, como seguramente tuvo que haber sido el de María Magdalena. Me llega hasta la cintura y con él no he secado los pies a nadie hasta ahora porque no he podido encontrar al hombre que pueda merecer el consuelo de sentir mi cabello sobre sus tobillos.⁵⁰

La autora proporciona al inicio del relato la descripción de Medusa, quien parece ser una mujer impetuosa y autosuficiente. Además, simbólicamente y en palabras de la misma narradora, se relaciona con María Magdalena, personaje bíblico conocido por ser una pecadora redimida según los evangelios, dato que nos permite hacer una relación acerca de cómo este personaje ante la mirada de la sociedad podría ser considerada también como una mujer “pecadora” por no seguir una vida normada de lo que se considera “bueno”, es decir, por no cumplir con la función impuesta a la mujer: ser esposa o madre y, por el contrario, en este caso negarse a reproducir docilidad o sometimiento hacia un hombre. Por otro lado, la descripción que nos proporciona la misma narradora, nos dice que ella tiene una afinidad con su cabello, por lo que asegura: “Mi identidad es mi cabello: sin él yo no sería yo, ni estaría visible para nadie” (M, 28). Asimismo, nos asevera que su cabello es su atractivo más poderoso, pero también que lo son sus ojos seductores, puesto que los mismo conservan una especie de embrujo paralizador que hace efecto únicamente en los hombres.

Esta descripción de Medusa, nos muestra una posible relación con la mujer fatal, la pecadora o la bruja, imágenes femeninas que en la historia son conocidas por ser monstruos femeninos que acababan con los varones y que eran injustamente perseguidas o eliminadas de la sociedad por cuestionar la norma en que se erige el discurso patriarcal. Por otra parte, Medusa al iniciar el cuento también se reconoce como una mujer atractiva que aleja a las personas, pero especialmente a los hombres, porque cree que “quien pasa al otro lado de la peluda cascada corre el peligro de quedarse paralizado por la mirada pegajosa que secretan mis ojos” (M, 29), rasgo que produce temor en los hombres debido a su apariencia imponente (asociado a su atractivo). Sin embargo, un hombre logra traspasar la gran cabellera, dejarse seducir por sus ojos y conquistarla. Este hombre sería la personificación de Perseo que busca dominarla y acabar con ella.

⁵⁰ Manzano, “Medusa” en *Flujo escarlata...*, 27. Abreviaremos el relato como M.

La mujer, desde el principio del relato, se muestra decidida y tentadora, pero el conflicto se da cuando el hombre del que se enamora la maltrata y usa su cabello para jalonearlo, por lo que ella menciona: “Pueden atentar contra cualquier parte de mi cuerpo, menos contra mi cabello” (M, 29). Vemos entonces un personaje que se muestra resolutivo en contra del agresor. El relato es breve, por lo que el personaje rápidamente toma acción frente al maltrato recibido, pese a ser lastimada, ella no queda vencida ni se doblega. Acto seguido, la protagonista decide vengarse de su maltratador poniendo en el plato de sopa “un pelo venenoso, una hebra venenosa de pelo amargamente enroscada, dorada por fuera y letalmente verde por dentro” (M, 29). Así, el hombre termina feneciendo, por lo que el personaje femenino actúa como una especie de bruja que prepara brebajes para una venganza. La acción de envenenar al agresor se presenta en el relato como una acción de brujería, pero no de una forma peyorativa, sino que demuestra la fuerza del personaje, que defiende su autonomía y rechaza de raíz el maltrato o la subyugación que el hombre quiso ejecutar sobre ella.

Asimismo, podemos recalcar que la sutileza que la autora muestra en este cuento es admirable, pues la descripción sobre la venganza de Medusa es sutil, lo que le da un toque de delicadeza —sin eliminar su severidad— a las acciones de su personaje. Evidentemente en este cuento Medusa acaba con Perseo, quien en el mito original cercena la cabeza de largos cabellos serpenteados. De manera que, mientras en los mitos griegos encontramos la dominación del cuerpo sumiso de la mujer, en Manzano, Medusa toma acción desde que inicia el relato con una voz propia y grandilocuente que subvierte la figura monstruosa de la mujer mitológica —relacionada con el mal—, con el fin de mostrar una mujer que hace justicia a la historia de violencia heredada de la cultura patriarcal tanto de la época clásica como la actualidad.

Queda claro que Medusa es, en *Flujo escarlata*, un sujeto totalmente insurrecto, que simboliza la fuerza en acción. Su feminidad reside en su toma de decisión frente al maltrato. Medusa podría ser la representación de una mujer común violentada que toma acción frente a la violencia doméstica, y eso es lo que hace admirable a la narración de Manzano, porque desarrolla personajes capaces de reflexionar acerca de sus vidas a través de múltiples experiencias. En suma, el sujeto femenino en Medusa se reivindica en este relato, pues Manzano logra que este personaje, considerado como un símbolo de horror y de monstruosidad, cobre una vida propia y se aleje de esas etiquetas. Dicho de otra forma, recupera a Medusa y la dota de luminosidad, de liberación y de fortaleza, es decir, la retrata como una humana otra vez —una mujer decida y de acción—, pues este

personaje actualizado no aceptó hasta el final un destino de esposa o de madre, ni ser propiedad de un hombre.

Finalmente, podemos mencionar que el personaje de este relato simboliza una feminidad que se niega a cumplir con el papel sumiso que la sociedad le impone. Así, la Medusa actualizada de Manzano dice: “Mientras termina de enredarse el hilo de mi desquite a través de tus vísceras, yo seguiré cuidando de mis largos cabellos, seguiré friccionándolos con una mezcla secreta” (M, 30). Estas líneas determinan el carácter resolutivo de las acciones de este personaje, que se niega a ser sumergido en una vida de maltratos, no se deja doblegar, y vence al hombre que intentó someterla. En este sentido, el poder de embrujo que la caracteriza representa en este relato la liberación de la mujer, puesto que, su empoderamiento la convierte en un sujeto contestatario y decidido. En cierto sentido, ella es vehículo de nuestras proyecciones sociales —tanto del miedo como de la emancipación—, pero al mismo tiempo se convierte, en el relato de Manzano, en un símbolo de fortaleza que busca vengarse de las fuerzas patriarcales que pretenden asfixiarla.

Conclusiones

En este trabajo he intentado ejecutar un análisis que aborde los cuentos de la colección *Flujo escarlata* desde una perspectiva de género. He iniciado el estudio analizando el concepto de feminidad, mismo que posee un papel elemental dentro del conjunto de los relatos, pues he dirigido mi análisis hacia los personajes femeninos, tanto principales como secundarios, para mostrar cómo el patriarcado opera en las conductas y los valores de los modelos de feminidad dentro la estructura social y cómo los personajes femeninos de Manzano nos permiten mostrar la diversidad de mujeres que se ajustan o no al modelo hegemónico de lo femenino.

La relación entre feminidad y patriarcado, como lo detallamos en el primer capítulo, ha proyectado históricamente una visión acerca de lo femenino de una manera homogénea, basada en normas y estereotipos según lo ha dictado cada época, lo que ha sometido a la mujer a cumplir tareas específicas como la maternidad, los quehaceres domésticos, la sumisión ante el modelo masculino, etc. Asimismo, reconocimos que aquellas mujeres que no se han ajustado a los modelos e ideales fieles de obediencia y sumisión han sido categorizadas como “malas o inmorales”, por lo que se expuso que a través de sutiles procesos de imposición por parte de las instituciones estatales o religiosas se moldean las identidades femeninas y se construyen la forma en que las mujeres se perciben a sí mismas. Es así que, a partir de los postulados teóricos sobre la feminidad, encontramos que en el universo literario de Manzano, su narrativa ocupa un lugar importante en cuanto a la creación de relatos que critican el modelo impuesto de feminidad, por ejemplo, en sus distintas obras narrativas —como *Que se quede el infinito sin estrellas* (novela, 2000) *Eses fatales* (novela, 2005) *Solo de vino a piano lento* (novela, 2014) y *Trata de viejas* (cuento, 2015)—, la imagen de la mujer cobra protagonismo y se revelan temáticas controversiales que otorgan una crítica sutil al modelo patriarcal.

Es decir, la obra narrativa de Manzano favorece la multiplicidad de personajes femeninos como núcleo referencial más profundo de ser mujer y de ser femenina. Destacamos, entonces, que las protagonistas de *Flujo escarlata* siguen la línea referencial de una obra narrativa que muestra a sujetos femeninos diversos, mismos que van modificando sus estructuras de vida y hasta cierto punto quiebran un esquema social arcaico para ir en busca de un modo distinto de comprender y crear su propia vida. Es decir, las protagonistas de esta colección de cuentos son una representación del

sujeto femenino más complejo de lo que delimita la norma patriarcal, pues muestran los matices de la feminidad.

Asimismo, enfatizamos que las protagonistas de la narrativa de Sonia Manzano no suponen solamente una modificación acerca de cómo lo femenino se ha presentado históricamente en los discursos, sino que también implican una actuación crítica que demuestra la existencia de una literatura que contribuye a la denuncia de cómo la ideología patriarcal ha producido una construcción de la experiencia femenina a través de las prácticas sociales y culturales. Por ello, los relatos de *Flujo escarlata* han resultado apropiados, pues la representación de una imagen femenina no normativa, el protagonismo del mundo íntimo, el cuestionamiento del matrimonio y la fidelidad, la reconsideración de la tradicional relación hombre/mujer, han sido temáticas que han podido interpretarse como transgresivas contra las convenciones del patriarcado.

Después de los preliminares teóricos establecidos como parte justificativa que sostiene nuestra hipótesis, en el siguiente capítulo hemos realizado un recorrido y análisis de ocho relatos de los once que abarca la colección de cuentos *Flujo escarlata*, mismos que han sido escogidos de manera particular en función a cómo narratológicamente se localiza un contraste entre lo normativo y lo subversivo. Esto nos ha permitido evidenciar que algunos personajes femeninos muestran actitudes subordinadas a la norma patriarcal del ser femenino. Seguidamente, hemos reconocido a aquellos personajes que manifiestan una conciencia femenina transgresora que les permite liberarse del yugo del ámbito doméstico, pues este ha sido considerado el reino de la feminidad para mantenerlas sometidas al mundo privado del hogar, por lo que insistimos que varios personajes femeninos de la colección de cuentos logran romper las cadenas que las atan a las labores domésticas a través de una conciencia elevada sobre su posición como mujer, lo cual les permite labrar un camino propio y sin imposiciones externas de maridos, amantes o familia.

Con relación a la creación de mundos y feminidades diferentes, Manzano otorga belleza y atractivo a cada una de sus protagonistas; a muchas de ellas les concede cualidades fuertes, abiertamente críticas y resolutivas para que los lectores seamos testigos de cómo algunas de las protagonistas de los distintos cuentos son capaces de enfrentarse a las leyes impuestas como la maternidad o la imposición a ser ángeles domésticos, etc. Como ejemplo tenemos a Leda y Ofelia del cuento “Chal de color verde Guayaba”, quienes logran encontrar su propio camino hacia una nueva versión de su vida a raíz de su rompimiento con el modelo de esposa ejemplar”, pues en ambos

casos las protagonistas cambian su condición de sumisas —que se refleja en el espacio privado— a ser emancipadas, cuando sus esposos menos se lo esperan.

Asimismo, reconocemos que el uso de la intertextualidad en la obra proporciona una crítica a las vivencias de algunas de las figuras femeninas de la mitología, puesto que, dentro del mundo mítico griego, muchas de las deidades son relatadas desde una posición de subyugación y silencio, en donde la feminidad “peligrosa” o “fatal”, según la mentalidad patriarcal griega, debía ser civilizada con el matrimonio y la maternidad o castigada por incumplir con el modelo establecido de mujer. En este sentido, Manzano ataca a la concepción de la feminidad de este universo mitológico a través de la intertextualidad y la resignificación de los mitos, pues la autora nos muestra a Ariadna, Casandra, Medusa y Leda como personajes principales, lo que permite a los lectores conocer sus vivencias directamente y no bajo juicios externos. Es así como estamos al tanto de los temores de Casandra, las desilusiones de Ariadna, la valentía de Medusa y el redescubrimiento de la sensualidad de Leda en contextos diferentes, en donde cada una cuenta con una voz propia, voz con la que logran exteriorizar sus sentimientos, frustraciones y deseos.

Por otra parte, muchas de las protagonistas de la colección de cuentos durante el proceso de reflexión se ven obligadas a cumplir las normas patriarcales que las atraviesan y que no les permite ser resolutivas ante la opresión en que viven, así lo constatamos en los relatos: “Ariadna”, en la extranjera de “Casandra”, en Arabella de “Juan, el autista”, o en la narradora de “La Ciudad de los Muertos”, pues estos personajes, pese a reconocer su relación con la normatividad, la pasividad o la opresión en la que están sujetas, propia del aprendizaje social, del hogar y hasta de sus parejas sentimentales, reflexionan en un silencio normado sin llegar a emanciparse por completo, sin bien las reconocemos como sujetos sensibles y cuestionadores de la norma.

Por último, la resignificación del sujeto femenino en “Medusa” y en ambos personajes de “George”, pese a navegar entre lo normativo y lo subversivo, son una clara evidencia de que la autora no renuncia a la toma de conciencia sobre la posición de la mujer y la voluntad de romper con los estereotipos atribuidos a las mujeres durante siglos. Lo esencial es recalcar que la obra narrativa de Sonia Manzano cuenta con relatos que muestran una variedad de mujeres, tanto sumisas como insubordinadas, pero que comparten la búsqueda por la libertad de sí mismas. En sí, la figura de la mujer en *Flujo escarlata* no es estática, es más bien heterogénea y pasea por un largo camino con

el afán de reivindicar la posesión de género frente al mundo y por reinventar un ser mujer de una manera más completa y humana.

Finalmente, cabe recalcar que el estudio de los personajes femeninos de obra de Sonia Manzano ha sido gratificante por cuanto, al no existir muchos análisis críticos sobre su obra narrativa, lo consideramos una contribución humilde para hacer visible el poder de su narrativa, pues está cargada de historias sensibles con temáticas críticas ante la posición de la mujer en la sociedad contemporánea. Estamos convencidos de que las distintas imágenes de mujer que muestra *Flujo escarlata* contribuyen a demostrar cómo la literatura logra crear espacios de consciencia y crítica al modelo patriarcal a través de personajes femeninos que analizan, sufren y luchan por destruir la opresión en la que viven sometidas, lo que nos indica que ninguna obra de arte, menos la literaria, está al margen de la realidad social o nace de un vacío.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás. “Retórica, comunicación, interdiscursividad”. *Revista de investigación lingüística* n.º 8 (2005): 7–34.
- Barrantes Valverde, Karla, y María Fernanda Cubero Cubero. “La maternidad como un constructo social determinante en el rol de la feminidad”. *Wimb Lu* 9, n.º 1 (2014): 29–42.
- Barthes, Roland. *El placer del texto. Lección inaugural*. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán. México D.F.: Siglo XXI, 1993.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 2005.
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007.
- Carvajal, Sandra. “Literatura, género y representación en la producción literaria de Sonia Manzano Vela”. En *Cuadernos de reflexión. Debates académicos*, FACSO. Vol. 2. Quito, 2007.
- Cunha-Giabbai, Gloria da, y Adelaida Lopez, eds. *Narradoras ecuatorianas de hoy*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Fierro Bardají, Alfredo. “La conducta del silencio”. En *El silencio*, edición de Carlos Castilla del Pino, 47–78. Madrid: Alianza, 1992.
- Furrasola, Ángeles Marco. “Una aproximación a la semiótica del silencio”. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1999. <https://bit.ly/38zmn9H>.
- Golubov, Nattie. “La teoría literaria feminista y sus lectoras nómadas”. *Discurso, teoría y análisis* n.º 31 (2011).
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Manzano, Sonia. *Eses fatales*. Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2005.
- . *Flujo escarlata*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana, 2016.
- . *Solo de vino a piano lento*. Quito: Libresa, 2013.
- Mayobre Rodríguez, Purificación. “La formación de la identidad de género una mirada desde la filosofía”, *Revista venezolana de estudios de la mujer* 12, n.º 28 (2007): 35–62.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 2006.
- Núñez Paz, María Isabel. “Silencio femenino, negación de las emociones y continuidad histórica jurídica de la violencia institucionalizada contra las mujeres” 2, n° 1 (2017): 49–66. <https://doi.org/10.20318/femeris.2017.3548>.
- Paredes, Franciso. “Propuesta para la enseñanza de la comunicación aumentativa y alternativa en la población con trastorno de espectro autista”. Tesis de especialización, Pedagógica Nacional de Bogotá, 2012.
- Andrés Pernet, *Un acercamiento a la vida de Juan Bautista, desde la narrativa bíblica* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017), 24.
- Pina, Raquel. “La literatura como espacio de la resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado”. *Centro de Estudios literarios Antonio Cornejo Polar*, n° 62 (2005).
- Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago: Palinodia, 2008.
- “Sonia Manzano: La creación debe ser anterior a la reflexión crítica”, entrevista realizada para *El Telégrafo*, <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/sonia-manzano-la-creacion-debe-ser-anterior-a-la-reflexion-critica.html>, acceso 01-10-2014.