

Erna Pfeiffer*

➤ Construcciones de identidad en novelas mexicanas de infancia

1. Introducción

Mientras que en el siglo XIX, apogeo del *bildungsroman* burgués en Europa, el tema de la infancia no desempeña un papel muy importante en la literatura mexicana –con contadas excepciones como *El Periquillo Sarmiento* (1816) de Fernández de Lizardi–, es la segunda mitad del siglo XX la que verá brotar una proliferación de novelas de infancia, que parecen tener que ver con una necesidad de búsqueda de identidad, cada vez más problemática, del sujeto moderno y postmoderno. Desde *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937) de Nellie Campobello, llama la atención el que la mayoría de estos textos sea obra de mujeres¹ y tengan niñas como protagonistas, incluso en terrenos tan “masculinos” como es, sin duda, la Revolución Mexicana, tratada por Campobello.

El corpus analizado en el presente artículo, que abarca la segunda mitad del siglo XX, comprende doce obras, diez de las cuales fueron escritas por mujeres y ocho tienen protagonistas o narradoras femeninas (en la mayoría de los casos, estos dos roles coinciden, ya que se trata casi siempre de narraciones en primera persona, fenómeno que también puede que tenga que ver con la búsqueda de identidad). Los títulos son los siguientes²:

Elena Poniatowska: *Lilus Kikus* (1954)

Rosario Castellanos: *Balún-Canán* (1957)

José Agustín: *De perfil* (1966)

* Profesora titular de Literatura Hispánica en el Instituto de Romanística de la Universidad de Graz y traductora literaria. Entre sus obras académicas más reciente se cuentan: *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas* (1995); *Territorium Frau: Körpererfahrung als Erkenntnisprozess in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen* (1998).

¹ En una entrevista hecha en 1989, Gabriela Rábago me explicó el fenómeno de esta manera: “Yo pienso que tratamos de explicarnos un poco a nosotras mismas, incluso la novela de Elena [Poniatowska] *La Flor de Lis*, es como hacer un profundo examen, un autoexamen desde la edad y la posición que tiene cada quien, ¿cómo llegué a ser lo que soy, de dónde salí? Bueno, a mí en general me preocupan los niños, porque también a los niños les afecta mucho el machismo. Si la mujer está devaluada, los niños están doblemente devaluados. No tienen ni siquiera personalidad social, son como subsidiarios de la mujer, ¿no? Son asunto de las mujeres en general. Son muy pocos los hombres que se preocupan por sus propios hijos” (Pfeiffer 1992: 144).

² Los pongo en orden cronológico de publicación, con la fecha de la primera edición; para los datos de las ediciones usadas, consúltese la bibliografía.

José Emilio Pacheco: *Las batallas en el desierto* (1981)
 Gabriela Rábago: *Todo ángel es terrible* (1981)
 Margo Glantz: *Las genealogías* (1981)
 Bárbara Jacobs: *Las hojas muertas* (1987)
 María Luisa Puga: *La forma del silencio* (1987)
 Carmen Boullosa: *Mejor desaparece* (1987)
 Carmen Boullosa: *Antes* (1989)
 Elena Poniatowska: *La "Flor de Lis"* (1988)
 Silvia Molina: *Imagen de Héctor* (1990)

2. Premisas teóricas

Para abordar una interpretación de las construcciones literarias de identidad, tenemos que echar primero un vistazo a los modelos que ofrecen la psicología, la sociología y la pedagogía, modelos que parten de premisas o puntos de vista diferentes: el psicoanálisis se ocupa en primer lugar del individuo, mientras que la sociología presta más atención a las facetas grupales y comunales, y la pedagogía a su practicabilidad en las faenas diarias de educación. Veamos distintas definiciones, antes que nada la clásica de Erik Erikson:

La sensación consciente de poseer una *identidad personal* se basa en dos observaciones simultáneas: la percepción inmediata de la propia igualdad y continuidad en el tiempo, y la correspondiente percepción de que también otros reconocen esta igualdad y continuidad (Erikson 1991: 18; la traducción es mía).

A continuación, pasemos a las definiciones de las teorías de interacción basadas en Margaret Mead, Anselm Strauss y Erving Goffman (1963), resumidas por Claudia Böger en su tesis doctoral:

Aquí se parte de la correlación entre el yo y los otros, el yo y el mundo, como condición previa para que se pueda formar un yo y se pueda desarrollar una identidad permanente. La premisa es que la interacción social de los seres humanos es una característica constitutiva de la identidad de una persona (Böger 1995: 12; la traducción es mía).

Y, por último, una definición más procesal y con connotaciones emocionales, sacada de Internet:

La identidad es [...] una afirmación, un sentirse vivo y activo, *ser uno mismo*, la tensión activa y confiada y vigorizante de sostener lo que me es propio; es una afirmación que manifiesta una unidad de identidad personal y cultural. [...] La Identidad se da como el resultado de tres procesos: biológico, psicológico y social [...] (Albedo Perú s. f.: 1).

Sobre todo la distinción entre los dos niveles, el de identidad personal y el de identidad cultural, nos dará valiosos estímulos para desarrollar las categorías a estudiar en la obra literaria, aunque hay que tener presente el peligro de que la identidad cultural se vea como algo esencial, estático, dado por las circunstancias en las que alguien creció

(nación, etnia, lengua, religión, genealogía etcétera)³. Las teorías “subjettivistas”, en cambio, ven la identidad etnocultural como un sentimiento de pertenencia o una identificación con una colectividad más o menos imaginaria (Molina Luque s. f.: 2), con lo cual se evitan los “automatismos” a manera de predestinación inevitable y nos movemos ya cerca del campo de la creación artística, ficcional.

Por último, quisiera hacer hincapié en las variantes de identidad postmoderna, nuevas formas de individualidad más heterogéneas, que abandonan el modelo clásico de personalidad burguesa y llevan a “existencias bricolage” o “patchwork”, a un “collage de vida” con distintas identidades simultáneas o sucesivas (Eberlein s. f.), lo cual por un lado ofrece nuevas modalidades de autodeterminación y flexibilidad, y por otro lado implica nuevas enajenaciones del sujeto disociado de un núcleo invariable e inconfundible y puede traer consecuencias ambivalentes en una sociedad postcolonial como la mexicana, porque suscita procesos de “destradicionalización” y desarraigo que hacen desmoronarse la identidad estable basada en la “seguridad ontológica” de un tejido social inalterable y en la sensación de pertenencia, tal como existía en las sociedades premodernas (Häußler 1998).

3. Respuestas de la creación ficcional

Precisamente para tomar en cuenta esta evolución histórica del concepto de identidad, escogí la época “crítica” de transición económica, social y política que marca el paso de México de una sociedad rural, patriarcal y premoderna de los años cincuenta a la fase de globalización de los noventa⁴. En el mismo lapso de tiempo observamos también la transformación radical de los conceptos de sexo y género, así como modificaciones decisivas del modelo familiar mexicano, que en el curso de los años parece alejarse no sólo de la familia de tres generaciones (más nanas, criadas) sino también de la tradicional familia-núcleo (padre-madre-hijos/as). Será interesante ver si estos cambios se reflejan en las obras literarias escogidas.

Para tal fin, habrá que conectar elementos del contenido con criterios formales, ya que estamos convencidos de que no se pueden separar, encontrándose ambos en una

³ Comp. la relativización hecha por el protagonista de *Las batallas en el desierto*: “Nadie escoge cómo nace, dónde nace, cuándo nace, de quienes nace” (20). Algunas páginas después, esto se combina con la identidad étnica y social: “Llamé ‘indio’ a Rosales. Mi padre dijo que en México todos éramos indios aun sin saberlo ni quererlo, y si los indios no fueran al mismo tiempo los pobres nadie usaría esa palabra a modo de insulto. Me referí a Rosales como ‘pelado’. Mi padre señaló que nadie tiene la culpa de estar en la miseria, y antes de juzgar mal a alguien debía pensar si tuvo las mismas oportunidades que yo” (24).

⁴ Comp. el primer capítulo de *Las batallas en el desierto*: “Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquél? Ya había supermercados pero no televisión, radio tan sólo [...]. Circulaban los primeros coches producidos después de la guerra: [...] Nos enseñaban historia patria, lengua nacional, geografía del DF: los ríos (aún quedaban ríos), las montañas (se veían las montañas). Era el mundo antiguo. [...] Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan y luego insensiblemente se mexicanizaban: tenquíu, oquéi, uasamara, sherap, sorry, uan móment pliiis. Empezábamos a comer hamburguesas, páys, donas, jotdogs, malteadas, áiscrim, margarina, mantequilla de cacahuete. La cocacola sepultaba las aguas frescas de jamaica, chía, limón. Únicamente los pobres seguían tomando tepache” (9-11).

interrelación dialéctica. Un buen ejemplo de esto lo representa la perspectiva narrativa, ya que de ella depende si un personaje se constituye en sujeto u objeto de la narración.

3.1. *Perspectiva narrativa: afirmación, inseguridad, fragmentación del yo*

Parece obvio que para poder hablar de una identidad más o menos consolidada es necesario poder expresarse en primera persona, o sea, cerciorarse lingüísticamente de la “identidad del yo”. Como ya insinué antes, tal es el caso en la mayoría (siete entre doce) de las obras analizadas⁵: *De perfil* (), *Las batallas en el desierto* (), *Todo ángel es terrible* (), *Las genealogías* (), *La forma del silencio* (), *Antes* (), *La “Flor de Lis”* (), que son los textos donde desde el principio hasta el final el “mismo” personaje narra la historia en primera persona del singular, aunque en el caso de *Las genealogías* no es, al mismo tiempo, el protagonista, pues en este libro tal rol lo representa el padre de la narradora, Jacobo Glantz. Su biografía es reconstruida por la voz de una narradora con características de la misma autora (Margo Glantz), que parecen convergir en un tipo de escritura (auto)biográfica-documental. El foco de atención lo constituye el padre, no la hija, que se presta como instrumento o cronista de la historia paterna, y como sin querer se constituye en sujeto precisamente por esta acción de relatar, con la que al mismo tiempo se identifica con el padre escritor, asumiendo o heredando su profesión. Un poco de la luz que ha echado sobre el pasado de “las genealogías” de la comunidad judía entre la Rusia zarista y el México contemporáneo también ilumina la personalidad de la hija, aunque parece quedar a la sombra del padre y aunque se ha soltado de las amarras de la lengua y religión de sus antepasados, asumiendo su propia identidad “híbrida”, de segunda generación de inmigrantes.

Un caso parecido, aunque más ficcionalizado, lo constituye *Las hojas muertas*, donde también el padre (anónimo, hijo de libaneses inmigrantes en Estados Unidos y más tarde radicado en México, después de sus peripecias en Moscú y en la República Española) es el protagonista, cuya vida es narrada por una primera persona, pero esta vez en plural, que las más de las veces no tiene características genéricas, como se ve en la primera frase del relato: “Ésta es la historia de papá, papá de todos nosotros” (9). En varias ocasiones aparecen, sin embargo, insinuaciones de un “nosotros” en femenino, expresado de una manera ambigua: “las mujeres de nosotros” (10 ss.)⁶, nunca combinado, sin embargo, con la forma gramatical de la primera persona del plural. Sólo por los contenidos mencionados (por ejemplo, una apenas velada inclinación edípica hacia el padre) se podría conjeturar que el foco del narrador/de la narradora colectivo/a se concentra más bien en las características de una biografía o psicología femenina:

Las mujeres de nosotros estaban enamoradas de unos de los amigos de papá [...] ni les hacía caso quizás porque las veían todavía muy chicas [...] (18).

Papá era todo un hombre y las mujeres de nosotros que estaban medio enamoradas de los amigos extranjeros de papá decían que si entre ellos hubiera uno como el del retrato al óleo

⁵ Pongo entre paréntesis el símbolo correspondiente al sexo del/la protagonista-narrador/a.

⁶ Blanca L. Ansoleaga H. lo interpreta, por ejemplo, “como si se tratase de un harén” (en Pasternac et al 1996: 100).

que mamá había pintado de memoria de papá por lo enamorada que estaba de él ellas de ése sería del que se enamoraran pues de papá no podía ser porque no podía ser (35).

A pesar de todo, ninguno de los hijos/las hijas en *Las hojas muertas* asume personalidad propia; todo está concentrado en el padre y su decadencia progresiva. Si los hijos se hacen presentes es como colectivo, como admiradores y continuadores de su papá aunque esto implique la marginación por otros (la identificación tanto positiva como negativa, en este caso, se da por una línea político-ideológica):

[...] y por lo general optamos por reaccionar como papá y entonces por lo general dentro del resto de la familia somos tan mal vistos como él y quizás empezamos a ser señalados como comunistas como él porque igual que a él nos da gusto cuando al Presidente de los Estados Unidos le fallan sus estúpidas maquinaciones (95).

Rosario Castellanos en *Balún-Canán* hace narrar la primera y tercera partes de su texto por una narradora de siete años en primera persona, mientras que la segunda parte es contada por una tercera persona con atributos omniscientes, con muchos pasajes en estilo indirecto libre y con un monólogo en primera persona de la madre, Zoraida. En una entrevista con Emmanuel Carballo, la autora explica que esto se debe a que los sucesos narrados, por su índole socio-histórica (la reforma agraria en la época de Lázaro Cárdenas y una rebelión de los indios) quedan fuera del entendimiento de una niña tan pequeña, por lo cual decidió emplear esta estratagema, que la misma Castellanos considera “una ruptura en el estilo, en la manera de ver y de pensar. Ésa es, supongo, la falla principal del libro” (Carballo 1986: 528). Más que una falla, a mí me parece el primer atrevimiento de Castellanos hacia una estructura fragmentada en su prosa, cosa de la que pareció arrepentirse más tarde, pero que es muy congruente con el tema narrado, ya que también se trata de la fragmentación de un sistema político e histórico, el mundo de los latifundios en el Sur de México.

Curiosamente, la primera y la última obra en nuestra disposición cronológica presentan el mismo fenómeno: tanto *Lilus Kikus* como *Imagen de Héctor* están contados por entero en tercera persona, pero desde una perspectiva interior, casi íntima, de modo que se da más bien la impresión de que se está hablando en una primera persona camuflada, sobre todo en el caso de *Imagen de Héctor*, donde las denominaciones “Ella” o “La Hija Menor”, por la conexión autobiográfica de la trama (la historia del padre de Silvia Molina, el político y escritor Héctor Pérez Martínez), parecen signo de distanciamiento dentro de un juego de géneros entre literatura documental y ficción. A esto contribuyen también las fotografías insertadas en el texto que, como en el caso de Jacobo Glantz, muestran a un personaje real de la vida cultural y política mexicana. Y aunque al final Molina haga decir a su personaje en primera persona: “Estoy harta de ser la hija de Héctor” (86), no es sino a través del texto que está escribiendo sobre el gran desconocido (se murió al tener la hija un año) que ella puede “ser yo misma” (86). No deja de tener interés que precisamente este pensamiento —el de liberarse del padre a través de la escritura— lo pueda decir la narradora en primera persona, como la anterior, en una carta intercalada en el texto, dirigida a su confidente, Miss Heidi: “Y cada vez que sé un poquito más de Él, comienzo a olvidarlo” (86 s.). Se confirma así nuestra sospecha de que la forma literaria —en este caso, la perspectiva narrativa— coincide con el contenido —en este caso, la

obtención definitiva de una identidad como sujeto en el preciso momento en que el personaje emplea la forma de “yo”–.

En *Lilus Kikus*, sin embargo, la tercera persona nos parece tener más similitudes con la manera de hablar de ciertos niños muy pequeños, que se refieren a sí mismos con su nombre, en vez de decir “yo”, lo cual vendría a aludir al carácter pronunciado, quizá exageradamente infantil de la protagonista⁷. A pesar de esto, la voz omnisciente puede penetrar los pensamientos y sensaciones más íntimos de la pequeña Lilus, sus fantasías y rebeliones. Como muy acertadamente dijo una de mis estudiantes, Katharina Schradt, en mi seminario sobre novelas infantiles, a este balanceo de la perspectiva narrativa parece corresponder el caminar “desnivelado” (18) de la protagonista, que a su vez expresa esa posición ambigua entre infancia y adolescencia, niña y mujer (37), entre “deseos” y “necesidades” (13) y entre feminidad y masculinidad (vamos a fijarnos, en el siguiente capítulo, en el carácter andrógino del nombre de Lilus Kikus).

Un caso aparte lo constituye *Mejor desaparece*, ya que en este texto estamos confrontados con voces narradoras cambiantes en primera persona, cuya mayoría presenta características femeninas⁸, pero de cuya identidad no podemos estar nunca seguros porque la autora emplea todos sus recursos para hacernos titubear. Bastante al principio creemos haber descubierto que la yo-narradora se llama Dalia:

–Dalia, corre a la cocina por una jarra de agua en lo que explico las reglas del juego.
–¡Maldición! ¿Por qué yo? (13).

Pero precisamente en el capítulo titulado “Yo” nos vemos desmentidos de manera irrefutable:

Una de nosotros es una figurilla de cera, otra es ejecutante, otra actriz, otra ama de casa. Voy a hablarles de mí. Dicen, más lo dicen algunos, menos otros, que fui incapaz de hacerme un rostro. A Dalia le arrancó el suyo un médico dirigido por El Caballero y desde entonces está sentada tras una mesa recibiendo a las personas que entran por cierta galería. [...] No es motivo de orgullo pero tampoco es algo de lo que se puedan arrepentir.

De mí, lo digo mucho porque me agrada, sí se avergüenzan (63).

Con esta intervención la autora pone en duda, retrospectivamente, el sujeto hablador de los otros pasajes y trataremos, sin éxito, de descifrar “señas de identidad” en los fragmentos anteriores; son muy pocos los pasajes que se dejan atribuir con certeza a un nombre específico. No es hasta la página 73 que se marca inequívocamente a otra hablante femenina, Acacia, y en la página 83 el sujeto de enunciación pasa a Berta. No funciona ninguna estrategia para averiguar los sujetos de los otros parlamentos, aunque sabemos que además de las personas mencionadas existen Margarita, Orquídea, Azucena, Magnolia, Fucsia y probablemente un hermano varón, ya que a veces se emplea la forma masculina del plural (“Éramos demasiados”, 11; “nos sentíamos estorbosos”, 15; etcétera),

⁷ Lo cual parece aludir, en un plano simbólico, al estado infantilizado de la mujer en México, ejemplificado en el capítulo XI “La amiga de Lilus” (53-55).

⁸ Sólo al final parece hablar el padre: “No sé ser enérgico” (101).

aunque otras veces se hace hincapié en un colectivo femenino (“mis hermanas”, 12; “estábamos calentitas”, 13; etcétera), de modo que tampoco queda claro si la forma masculina es genérica o no, porque hasta ahí no se menciona ningún nombre de varón. Los nombres de flores al final se convierten en comunes y corrientes como Lucía, Isabel, Rosario, Alfonso, Inés, Sara, y tampoco sabemos si son las mismas personas u otras. En una entrevista, Carmen Boullosa me explicó a qué se debe ese cambio de nombres:

EP –Me estoy preguntando por qué al principio todas las niñas protagonistas de Mejor desaparece llevan nombre de flores y al final no, llevan nombres muy prosaicos.

CB –Al principio son niñas. Todas forman parte de esa especie de jardín del mal⁹; y al final, todas son adultas y han tratado de escapar del jardín del mal. Esto por un lado, y luego al final en el que el padre habla, él no sabe en qué lugar habitan, no sabe que su casa es el jardín del mal. [...]

EP –Y dijiste “el jardín del mal”: ¿es el contrario del jardín de Edén?

CB –Obviamente, es el infierno, es el jardín del mal, las flores del mal habitando una familia en la Ciudad de México. [...] creo que el seno de una familia es un buen lugar para gestar monstruosos espíritus malignos. La familia cristiana, con sus columnas de pureza y sus muros de egoísmo y cerrazón, cuyas ventanas viven cerradas al mundo, el “dulce hogar” y sus víctimas son caldo de cultivo estupendo para la flor del mal (Boullosa 1995: 40).

En este sentido, *Mejor desaparece* me parece ser la obra con más características postmodernas, con su incertidumbre no sólo acerca de la identidad individual de los personajes, sino también de su identidad genérica; el medio más inequívoco de identificar a una persona, el nombre propio, es usado para causar confusión intencionada.

3.2. Nombre vs. anonimidad

Con esto, llegamos al segundo elemento vinculado con la cuestión de la identidad: el nombre propio. Llama la atención que en la gran mayoría de las obras aquí analizadas, el protagonista niño, sea varón o mujer, no lleve nombre propio y que al contrario, se empleen diversas tácticas y técnicas para ocultar el nombre que podría llevar, como en los casos siguientes:

La voz de mi madre dice mi nombre, buscándome (*Balún-Canán*, 64).

Le dije mi nombre cuando se sentaba en la banca (*De perfil*, 24).

–No dijo su nombre, señorita (*De perfil*, 268).

Preguntan cómo me llamo. Les digo. Ellos son Edmundo y Alfonso (*De perfil*, 287).

Enla salió corriendo atrás de mí, llamándome por mi nombre con insistencia (*Antes*, 16). (una credencial azul, con mi nombre escrito) (*Antes*, 17).

[...] yo no sería más que una niña sin nombre emocionada [...] (*Antes*, 101).

Vi a papá salir a gritar mi nombre al jardín (*Antes*, 105).

Por esto me parece que la anonimidad predominante en nuestro corpus no es el simple resultado técnico de una perspectiva narrativa en primera persona, donde muchas

⁹ Acerca de esa noción véase Pfeiffer 2000.

veces sería forzoso o artificial presentarse con nombre propio, tal como se suele hacer en las grandes novelas de formación del siglo XIX, de las que se burla Cortázar en el capítulo 34 de *Rayuela*, sino que viene a ser empleada concienzudamente, incluso como elemento de resistencia para no darse a conocer, tal vez para no hacerse vulnerable, de manera parecida que los pueblos primitivos no quieren ser retratados por miedo supersticioso al “mal de ojo”. Si nadie conoce mi nombre, como en el cuento de hadas de “Rumpelstilzchen”, no me pueden hacer daño, no pueden invocar mi *nahual*¹⁰, no pueden violar mi secreto, no tienen acceso a mi intimidad.

A este respecto, es interesante que los únicos narradores-protagonistas que no “regatean” su identidad nominal y en cuyos casos no hay ambigüedades o sobrenombres sean varones: Octavio, de *Todo ángel es terrible*, y Carlos, de *Las batallas en el desierto*. Son simplemente quienes son, nunca se pone en duda su identidad. Margo Glantz, de *Las genealogías*, lucha con el nombre poco amado de Margarita:

A mí nunca me gustó mi nombre. Abundan las Margaritas en la literatura nacional como lo demostró muy bien Gabriel Zaid: Margarita Gautier, Margarita Ledesma, Margarita está linda la mar... Margarita Glantz, Margarita... Tarareo la letra del tango: “Ya no sos mi Margarita, ahora te llamás Margó”... Además, cuando me dicen Margarita siento que sigue el regaño, también la lenta y progresiva mutilación de los pétalos, y la monótona letanía de si me quiere mucho, poquito nada; y vuelta a empezar. Creo que no tolero este tipo de suspensos. La poesía de mi nombre y la de mis hermanas ha hecho que tengamos siempre líos con la justicia, o por lo menos, con el registro civil, eso unido al hecho de que siempre nos registraran con diez años de retraso. La pobre de Azucena –no, también de Lirio– ha sufrido la implantación de un nombre tan florido y cada vez que pasa por el proceso de inscribir su nombre en la posteridad, la posteridad se lo reclama. No creo que nadie pueda pasar a la posteridad con el inmarcesible nombre de una flor cortada en la más antigua e inocente infancia (131).

Mariana, de *La “Flor de Lis”*, es llamada “Blanca” por el padre Teufel, por mucho que ella le diga que en realidad no se llama así:

- Ah, la pequeña, la pequeña Blanca.
- No me llamo Blanca, padre, me llamo Mariana.
- Pero para mí, usted es Blanca (142).

Aunque por el tiempo de la publicación de *La “Flor de Lis”* todavía no había salido *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (1982), con sus tres generaciones de mujeres de nombres relacionados con el albor (Clara, Blanca y Alba), llama la atención la simbología idéntica en las dos novelas, sobre todo porque también la madre de Mariana lleva un nombre asociado con la blancura, Luz¹¹. De este modo, el sistema patriarcal quiere hacer de las mujeres unos seres etéreos, intocables e intachables, estereotipo contra el cual Mariana lucha sin mucho éxito porque ella adora precisamente esos aspectos de su madre aunque sabe que para ella este modelo no vale:

¹⁰ Conf. Rigoberta Menchú: “Nosotros los indígenas hemos ocultado nuestra identidad, hemos guardado muchos secretos [...]. Yo no puedo decir cuál es mi nahual porque es uno de nuestros secretos” (en Burgos 1992: 41).

¹¹ El nombre del padre, Casimiro, también podría ser interpretado literalmente: “casi miro”, es decir alguien que no ve muy claramente la realidad o cierra sus ojos ante ella (sugerencia de Laura Velasco).

Dios mío, qué bonita es, qué bonita, nunca seré como ella, nunca. Incluso cuando sea vieja, su rostro será más hermoso que el mío (162).

También Lilus Kikus lleva un nombre más que simbólico, derivado de “lirio”¹², flor simbólica de la pureza virginal —que vuelve a aparecer en *La “Flor de Lis”*, donde además tiene connotaciones de la nobleza francesa a la que pertenece el padre, ironizada porque se refiere a un restaurante de comida típica mexicana de este nombre que sirve “tamales de mole, chile verde y rojo” (9)—, pero con una desinencia masculina, que podría hacer referencia a su “protesta masculina”, sobre todo al principio, cuando se niega a jugar con muñecas, pretextando sus largas piernas que las apachurrarían, negándose así al rol convencional de madre.

Lilus no tiene muñecas. Quizá su físico pueda explicar esta rareza. Es flaca y da pasos grandes al caminar, porque sus piernas, largas y muy separadas la una de la otra, son saltonas, se engarrotan y luego se le atorán. Al caerse Lilus causa la muerte invariable de su muñeca. Por eso nunca tiene muñecas. Sólo se acuerda de una güerita a la que le puso Güera Punch, y que murió al día siguiente de su venida al mundo, cuando a Lilus Kikus se le atoraron las piernas (10 s.).

El significado de “Kikus” también lo supe, por casualidad, por la lectura de *La “Flor de Lis”*, de la misma autora, donde en la última página se dice: “los enamorados se esconden para darse de kikos” (261), de donde conjeturo que la palabra quiere decir “beso”, o sea, que se conecta con la necesidad de la niña de obtener caricias, calor humano, satisfacción sexual, lo que se opondría diametralmente a la primera parte de su nombre y subrayaría la ambivalencia del personaje. Este deseo de “ensuciar” el lirio se exterioriza o encarna en otro personaje, la Borrega, quien embarra de tinta negra la azucena blanca que debería llevarle a la Virgen, por lo que es expulsada del colegio de monjas como “la oveja negra de ese blanquísimo rebaño” (35); se sobrentiende que ella ya ha tenido experiencias sexuales y, quizá, ha quedado embarazada (37). Lilus Kikus, el nombre raro que tiene características formales latinas, insinúa también que la protagonista tiene orígenes no autóctonos de México; este nombre se presta para ser distorsionado, como sucede con el doctor diabólico, representante de la medicina patriarcal¹³, que le dice: “Lulis Pikus”, “Pilus Liki”, “Kilus Lukis” (42), lo que le causa un problema de identidad a Lilus, quien acaba preguntándose: “¿Cómo me llamo? ¿Dónde estoy y quién soy?” (42), frases que recuerdan otras parecidas en *La “Flor de Lis”*: “—Mamá, ¿de dónde soy? ¿Dónde está mi casa?” (114).

En *Mejor desaparece*, como ya vimos en parte, se problematiza la cuestión de los nombres propios, aunque a través de la obra se parece ir construyendo, poco a poco, una identidad nominal de la familia, quizá señal de que se vaya normalizando la situación

¹² Compárese la parodia que hace de este cliché Carmen Boullosa en el título de su libro *La Delirios* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998).

¹³ Recuérdese la violencia perpetrada por el ginecólogo de *Mejor desaparece* (51 s.) que le quita otra vez el “rostro” (o sea, su identidad personal) que le había “brotado” en el espejo, condenándola a una “absurda posición”, la tradicional de las mujeres en la silla ginecológica.

hacia una existencia burguesa, destruida definitivamente por el final fantástico¹⁴. Mientras que al principio la gente les pregunta a las niñas: “¿Acaso son ustedes las hijas del que ya olvidamos su nombre?”¹⁵, lo cual es negado por las interpeladas: “Nos confunden. No somos hijas del que olvidaron el nombre” (23), en el “boletín de prensa” de la segunda parte empiezan a surgir las iniciales: “La familia C. anuncia con dolor la muerte de uno de sus miembros, Orquídea” (53), hasta que en la tercera parte, en otro texto periodístico, se dice al pie de una foto en la portada de una revista: “*El señor Ciarrosa con sus hermosas hijas*” (65). No sólo nos suena la rima con el apellido de la autora, Boullosa, sino también nos llama la atención la alusión al cianuro (la madrastra piensa repetidas veces en envenenar a los niños). Otra interpretación del nombre sería una combinación entre Rosa, posible nombre para una de las “hijas de las flores”¹⁶ y el vocablo “ciar”, del ámbito de los barcos de vela, que significa hacer camino atrás, retroceder, retornar (¿el padre como un retrógrado, autoritario, que pretende volver a modelos de vida obsoletos?).

3.3. *Identidades genéricas*

Ya hemos observado que, aunque diez de las doce novelas analizadas son obra de mujeres, no existe una correlación uno a uno entre el sexo biológico del autor y el sexo imaginario del narrador o protagonista (que tampoco coinciden siempre). El más llamativo es el caso de Gabriela Rábago, que en *Todo ángel es terrible* escoge a un niño, Octavio, como narrador-protagonista. En la entrevista ya citada, ella me explicó este fenómeno así:

[...] de hecho yo consideré la posibilidad de que el protagonista fuera *la* protagonista, pero me encontré con dificultades funcionales porque este niño, a pesar de todo lo que vive, tiene por lo menos la libertad de salir y andar por las azoteas y por las calles, y esto no hubiera podido ser creíble en una niña, porque una niña en los años sesenta nunca hubiera tenido la libertad para andar como perro callejero, siempre hubiera estado retenida en su casa¹⁷, o hubiera salido a veces, pero acompañada de los hermanitos. Entonces decidí que fuera un niño, porque un niño sí podía estar viviendo estas circunstancias (Pfeiffer 1992: 148).

Entonces ese cambio de género parece ser una estrategia consciente de la autora para escapar de las estrictas limitaciones, incluso espaciales, a las que estaba sometida la mujer en determinada época en México –un deseo irresistible hecho literatura, encarnado

¹⁴ Si lo fantástico presenta el mundo de los deseos (Pasternac et al. 1996: 220), el final representaría el deseo de las hijas de hacer desaparecer al padre y apropiarse del hogar, mientras que el patriarca es empequeñecido como una Alicia varón, perdido entre las “flores del mal” del jardín. Como también dice Eva Gundermann (1999), esto corresponde en parte a la cambiante realidad mexicana con su gradual disolución de la familia nuclear.

¹⁵ Veo en esto una alusión intertextual al principio del *Quijote* (“de cuyo nombre no quiero acordarme”, I, I).

¹⁶ No sé si Carmen Boullosa alude al título del drama de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La hija de las flores* o *Todos están locos*, de 1852.

¹⁷ Comp. *Las batallas en el desierto*, que cubre la misma época: “una mujer decente no debía salir de su casa” (17).

en un personaje masculino, transexualidad a nivel simbólico—. Y es interesante notar que ese personaje, Octavio, vive atraído por dos objetos de un amor muy intenso: primero su madre, meta imposible no sólo por el tabú del incesto sino también porque ella sí vive una situación extrema de inmovilidad, condenada a la cama en una enfermedad permanente que tiene que ver con sus embarazos incontables y que, en definitiva, llevará a su muerte, vivida como un extremo trauma por el hijo de nueve años. Es por miedo a este acontecimiento previsto desde el principio que él comete todas sus crueldades y violencias, las muertes de los distintos animales que mata para deshacerse de ese pavor de separación violenta de la madre¹⁸. Como sustituto de este amor heterosexual-edípico, el deseo se desplaza al hermano mayor, Andrés, con quien le une una relación que yo calificaría de homoerótica. La autora me lo explicó así:

EP —Me parece que hay una relación homoerótica entre los dos muchachos, entre él y su hermano mayor, que siente envidia por la relación homosexual que tiene con el gringo ese...

GR —¿Tú crees? Yo creo que tenía envidia de todo, en general quería ser él, quería ser el otro, no quería ser él mismo, sino el otro, porque al otro lo veía como brillante, como exitoso, como que todo se le daba. Sí, nadie me había señalado esto, pero es posible que sí, porque incluso al final de la novela, que es muy ambiguo, tú nunca sabes con quién está. Yo nunca digo que esté con una mujer, que cuando me dicen: “Cuando está con su esposa”... Además, así la unión es legalizada (*se ríe*). Pues yo nunca digo con quién está, incluso puede estar solo imaginando todo, monologando, hablando con él mismo, o puede estar con un hombre o puede estar con una mujer. Yo quise ponerle un final muy abierto, porque no sé qué pasó con ese muchacho (Pfeiffer 1992: 149).

También llama la atención que en las tres novelas con protagonista varón desempeñe un papel muy importante el rechazo consciente (miedo inconsciente) a la homosexualidad: en *Las batallas en el desierto*, la acusación de un compañero: “esos dos son putos” (24) lleva a una exacerbada pelea entre los chicos; el hermano mayor, Héctor, le dice: “Qué espléndido que con tantas hermanas tú y yo no salimos para nada maricones” (48). En *De perfil*, no sólo Octavio aborrece y envidia al mismo tiempo a Bill, el novio de su hermano mayor (110 s.), sino también el protagonista-narrador anónimo es asediado permanentemente por la amenaza de ser “maricón” o “joto” (por ejemplo, 103, 105, 122, 144), conflicto que se exterioriza en su amigo Octavio (¿rara coincidencia de nombres con *Todo ángel es terrible?*), quien cae víctima de un “rastrero homosexual” (105). Por el contrario, se subraya con insistencia que “hay que ser machito y aguantarse” (106); la insistencia es tanta que suscita la sospecha:

¹⁸ En la escena donde mata a la gata preñada, se hace muy claro que Octavio satisface su necesidad imperiosa de matar él mismo a su madre, de manera simbólica y “controlada”, antes de que este acontecimiento suceda sin que pueda influir en él: “Andrés me ha dicho que las gatas dan a luz igual que las mujeres. Entonces, sufren. Deben de sentir miedo, como mi madre. [...] De todas formas, creo que el planeta no necesita más gatos ni más niños: ya somos bastantes. [...] No sé en qué momento dejó de luchar la gata: cuando me atrevo a abrir los ojos, está muerta y yo sigo apretando el cordón que se hunde en su pelo. La excitación empieza a decrecer. Abandono la cuerda y vuelvo a tener conciencia de la realidad: me miro los brazos rasguñados, me escucho jadear, siento lágrimas que bajan por mi cara. Y también siento que me he liberado de un estorbo que me oprimía el pecho. Nunca había sufrido y gozado tanto al mismo tiempo” (52 s.).

¡Ahí está Octavio, [...] dispuesto a demostrarnos que es bien macho y las puede, que no hay braverito que lo babosee! (108).

Se dice qué chingaos estoy haciendo aquí, yo-todo-un-hombre (209).

Ya sabes, estoy para servirte, a lo macho, cualquier problema. Cuando quieras te divorcio [...] (326).

No deja de ser significativo que precisamente las palabras “macho”, “hombre”, “grande” aparezcan acompañadas muchas veces por su diminutivo (“por ser ya grandecito”, 59; “eres un hombrecito”, 130; “ay qué machito”, 233), lo cual deja traslucir la ironía del autor implícito por estos modelos de virilidad reforzada por el mito. Ironía que se hace explícita en boca de una mujer, Queta Johnson, la chica que constituye el primer contacto heterosexual del protagonista:

—Claro, cuate, tu papacito ya vio que eres un hombrecito, que te ligas a las niñas y todo eso. Puedo jurar que se puso *contentísimo*. ¡Bah, me pitorreo de tu padre y de ti, par de men-sos, todos los hombres son iguales! (130).

Pero precisamente aquel padre imaginado por Queta es todo lo contrario del modelo tradicional de identidad masculina mexicana, ya que se muestra comprensivo con sus hijos, tiene una relación casi de igual a igual con ellos (no le dicen papá sino que lo llaman por su nombre, Humberto, igual que Jim, en *Las batallas en el desierto*, le dice “Mariana” a su madre), y aunque la relación con su mujer Violeta no deja de ser problemática, es (con los padres en *Las genealogías*, *Las hojas muertas* e *Imagen de Héctor*) uno de los pocos padres positivos en las novelas mexicanas de infancia y juventud, presentes en cuerpo y alma dentro de la familia. De profesión psiquiatra, representa casi un *softie*, quien no necesita ejercer violencia, sino que confía en el poder de las palabras; con su hijo habla de sexo, demuestra comprensión respecto a sus necesidades fisiológicas y no le castiga cuando sospecha que éste fuma sino que trata de resolver el problema de esta manera:

Es muy bueno Humberto, no sé cómo se las arregla con sus pacientes. [...] Pareció adivinar lo que pensaba.

—Tu mamá encontró una cajetilla de cigarros en uno de tus sacos.

Preferí no contestar, haciéndome tonto, pero Humberto reforzó el ataque.

—Además, cada vez que se entra en tu cuarto, apesta a cigarro. ¿Te gusta mucho fumar? [...] Que no te apechugues por eso, yo también fumaba a tu edad, no estaba regañándote. ¿Qué marca fumas?

Sin darme cuenta, yo estaba sonriendo también. No sé, se me fueron los pies, lo imaginé mi cómplice, creí que nos detendríamos en una tabaquería para comprar un cartón de cigarros. [...] Me transó, pensé, tendré que conseguir chamba; linda forma tiene Humberto para pescarme. A pesar de mi disgusto, sentí algo simpático por Humberto. En forma parecida me ha hecho confesar cosas que de otra manera no saldrían de mi boca (16 s.).

Me parece que en esta novela, que por lo general es considerada como *el* texto rebelde por excelencia, un manifiesto de la juventud de la Onda de los 60 en México, el elemento más trasgresor, aparte del sexo, del *rock*, de la violencia, de la rebeldía política de los estudiantes, es éste: un padre que no corresponde a los modelos tradicionales machistas, un personaje seguro de sí mismo, con quien el hijo se puede identificar positivamente. Y que trae como consecuencia el que la imagen de México, patria de los “hijos de la

Chingada” (Octavio Paz), sea ironizada de manera cruel, a través de la siguiente caricatura de una arenga patriótica, proveniente de un funcionario de un “Club Juvenil del Heroico [...] Instituto Mexicano del Seguro Social” (218):

–Ayudad a vigilar que esa grandiosa y enmudecedora obra no sea obstaculizada por esos agentes de gobiernos dictatoriales, anticristianos y judaicos cuyas exóticas ideas son incompatibles con nuestra mexicanidad siempre erecta (219)¹⁹.

Veremos en el siguiente apartado que es precisamente en las novelas de infancia estudiadas aquí donde este modelo excluyente de identidad cultural mexicana ligada a la virilidad y a la religión católica es refutado. Quizá sea precisamente esa problematización del modelo dominante la que haya hecho escoger a los/las autores/as este tema, tan poco codiciado por los autores del *boom*, que se ocupan de preferencia de “hombres hechos y derechos” y no de esos seres desamparados, discriminados y socialmente marginados que son los niños en la realidad latinoamericana, parangonados en muchos casos con otros grupos explotados como los indígenas y las mujeres.

3.4. *Identidades culturales*

Llama la atención que en la cuarta parte de las doce novelas estudiadas aquí (*Las genealogías*, *Las hojas muertas*, *La “Flor de Lis”*) la nacionalidad de los niños protagonistas (o de sus padres) no sea mexicana y que también en otras se ponga en duda la homogeneidad de la identidad étnica. En *Balún-Canán*, por ejemplo, se plantea la cuestión de los indios que, de cierta manera, son equiparados, en su situación de desvalidos sociales y desheredados, con el desamparo vivido por los niños, sobre todo por la protagonista anónima que ni siquiera es considerada digna de recibir la herencia cultural de la familia legada por un antiguo autor indígena, ya que: “Son la herencia de Mario. Del varón” (60). Por otra parte, la niña tampoco quiere identificarse con su nana indígena, quien le da el calor humano negado por su madre blanca inaccesible, pero la idea de “volverse india” le infunde temor:

–Acaba de beber la leche. [...]

Las criadas salen de las casas y compran un vaso. Y los niños malcriados, como yo, hacemos muecas y la tiramos sobre el mantel.

–Te va a castigar Dios por el desperdicio –afirma la nana.

–Quiero tomar café. Como tú. Como todos.

–Te vas a volver india.

Su amenaza me sobrecoge. Desde mañana la leche no se derramará (10).

¹⁹ Mi colega Laura Velasco me sugiere que este tema de la homosexualidad en los adolescentes podría ser resultado de la recepción tan amplia de la literatura de habla alemana, como *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, de Robert Musil, o *Tonio Kröger*, de Thomas Mann, por parte de los autores mexicanos.

En *La "Flor de Lis"*, treinta años más tarde, se repite una escena casi idéntica, pero esta vez no se hace tanto hincapié en la identidad indígena, sino más bien en la constitución nerviosa de las niñas aristocráticas (o sea, en la identidad de clase):

He perdido todas mis seguridades; todas mis ideas (¿las tenía?) han ido a dar al traste, no entiendo lo que sucede, ni en mí misma, ni en la casa. ¿Tengo papás? ¿Tengo casa? Paseo mi destanteo por las recámaras, voy a la cocina y me siento a la mesa entre Felisa y Victorina que beben café negro en su pocillo, quiero café como tú, como todos. No, niña, no. Tú, tu chocolate. Pero si ya tengo diecisiete años. Sí, niña, pero se ponen muy nerviosas tú y tu hermana, cuantimás ahora que todos andan como chinampina (196).

Se ve con claridad que el problema del café parece tener una dimensión simbólica, relacionada con lo oscuro ("negro", quizá con connotación racial, pero también moral), con lo popular, adulto²⁰; en la última cita lo encontramos otra vez en contigüidad con el problema de la identidad étnica y/o social. Por el contrario, tanto la hija Mariana/Blanca como la madre Luz son asociadas continuamente a lo claro, blanco, etéreo. Dos veces en la novela se encuentra un diálogo casi idéntico en todos sus pasajes, entre la protagonista y no se sabe quién (quizá una compañerita de escuela):

- ¿Pero tú no eres de México, ¿verdad?
- Sí soy.
- Es que no pareces mexicana.
- Ah sí, entonces ¿qué me parezco?
- Gringa.
- Pues no soy gringa, soy mexicana.
- No se te ve.
- Soy mexicana porque mi madre es mexicana; si la nacionalidad de la madre se heredara como la del padre, sería mexicana²¹.
- De todos modos, no eres de México.
- Soy de México porque quiero serlo, es mi país (74)²².

Más doloroso es el rechazo de parte de otros interlocutores, anónimos, que se basan en atributos exteriores, como el color del pelo:

- Güerita, güerita ¡cómo se ve que usted no es de los nuestros, no sabe nuestras costumbres! (74).

En la atmósfera de los refugiados de las distintas guerras europeas, cuando en México se encuentran "franceses, ingleses, alemanes, italianos, judíos, pero sobre todo el tío Ettore" (74), arrecia la xenofobia, especialmente de parte de las capas sociales humildes como la criada Nachita que les dice: "Pinches refugiadas" (74), cuando las niñas dejan

²⁰ Y si pienso que Elena Garro dijo en una entrevista haberse casado con Octavio Paz a los diecisiete años, porque por fin quería poder tomarse café como una adulta... (Carballo 1986: 497).

²¹ Es significativo que de paso se mencione la cuestión de los derechos civiles de la mujer en el sistema legal de México.

²² El mismo diálogo se repite en la página 114, sin la última frase, tan importante para la construcción voluntaria de una identidad nacional adquirida.

su cuarto tirado, o: “Cochinas extranjeras, regrésense a los Yunaites, lárquense a su país” (74). Es curiosa e inteligente la reacción de la pequeña Mariana, porque lo entiende en seguida como un llamamiento a la solidaridad social, comprendiendo instintivamente la marca, no tanto de la extranjería sino de la diferencia de clase²³:

De azotea en azotea, entre las sábanas que chasquean resuena el grito y lo recibo como una bofetada. Qué vergüenza [sic]. Quisiera vender billetes de lotería en alguna esquina para pertenecer. O quesadillas de papa. Lo que sea (74 s.).

Otra vez, como en el nombre del restaurante típico mexicano, la “Flor de Lis” que da título a la obra, la reconciliación de las identidades culturales divergentes se efectúa a través de la comida. Después, esta sensación intuitiva se verá reforzada por las arengas del padre Jacques Teufel (cuyo nombre a su vez lo hace encarnación de la reconciliación entre dos enemigos “nacionales”, alemanes y franceses), arengas en las cuales pone en duda la sensación de superioridad de las “niñas bien”, de familias extranjerizantes, instigándolas a la concientización social:

—Ah, y ¿de dónde es usted Blanca? Sin duda pertenece a una familia rica.

—No entiendo su pregunta, padre.

—Es muy fácil ¿cómo viven en su casa?

—Como toda la gente, padre.

—Niña, ¿qué no sabe usted que el mundo está dividido en capas sociales? Unos viven mejor que otros. Ustedes, ¿quiénes son?

—¿Nosotros?

—Sí.

—Nosotros somos nosotros.

—¿Y los demás?

—Los demás son los que andan en la calle. La otra gente (144).

Ustedes viven en un país determinado, denle algo a ese país, carajo. Sean mexicanas, carajo.

Susana palidece, en la otra instrucción, claramente, el padre dijo mierda. Y ahora...

—A mí me emociona cantar el Himno Nacional —aventuro tímidamente—. Sobre todo aquello de “Y retiemble en su centro la tierra, al sonoro rugir del cañón”, bum, bum, bum.

—Sí, Mariana, pero ustedes como grupo humano son unas extranjerizantes (155).

²³ También en *Las batallas en el desierto*, las diferencias de clase se mencionan en posición contigua a la diferencia nacional o étnica, pero esta vez desde la perspectiva complementaria de un niño típico mexicano: “Para mí, niño de la colonia Roma, árabes y judíos eran ‘turcos’. Los ‘turcos’ no me resultaban extraños como Jim, que nació en San Francisco y hablaba sin acento los dos idiomas; o Toru, crecido en un campo de concentración para japoneses; o Peralta y Rosales. Ellos no pagaban colegiatura, estaban becados, vivían en las vecindades ruinosas de la colonia de los Doctores” (14). Llama la atención el que los dos autores hombres, Pacheco y Agustín, se muevan en sus textos más entre las distintas capas sociales, reflejando la típica situación “sándwich” de los niños de capa media que no se pueden identificar ni con los super-ricos ni con los “pelados”; el protagonista de *Las batallas en el desierto*, además, refleja la xenofobia infantil reinante de manera crítica: “Antes de la guerra en el Medioriente el principal deporte de nuestra clase consistía en molestar a Toru. Chino chino japonés: come caca y no me des. Aja, Toru, embiste, voy a clavarte un par de banderillas. Nunca me sumé a las burlas. Pensaba en lo que sentiría yo, único mexicano en una escuela de Tokio; y lo que sufriría Toru con aquellas películas en que los japoneses eran representados como simios gesticulantes y morían por millares” (14 s.).

Así, el padre (padre sustituto, porque el biológico no les parece prestar atención a estas cuestiones) despierta en sus catecúmenas la conciencia de que la identidad nacional no se funda en atributos o símbolos exteriores como el himno nacional, ni en cualidades esenciales, estáticas, como el color del pelo, sino en la voluntad de pertenecer, de “darse”: “Sí, sí quiero darme, sí quiero, claro que quiero” (147) es la reacción, al principio un poco infantil y hasta egoísta-narcisista, de la joven. A través de otro símil, el de la yegua arrogante con el burro, llega a entender el concepto abstracto de lo híbrido²⁴:

–¡Ay, Mariana, ¿qué no sabías que las mulas son hijas de yeguas y burros?

–¡Ése es el origen de las mulas!

–Por eso las mulas son estériles.

Sammy comentó:

–Hay cierto tipo de cruza que no se deben hacer, que no se pueden hacer.

Toño terció con su voz nasal:

–Todas las mujeres tienen algo de Lady Chatterley, un guardabosques en el subconsciente, así como todas las yeguas tienen sus burros.

Emilio pronunció la palabra híbrido. Híbrido, híbrido... se parece a Librado... Híbrido, Librado, híbrido. El maíz híbrido no se puede sembrar. [...] Tengo que decírselo al padre, todo tiene que ver con el padre (193).

Pocas frases después, por primera vez, la mirada de Mariana se fija en los indios al lado del camino y se fija también en que: “Los jinetes cruzan las adoberas borrando con un polvo seco y ardiente la cara de los indios” (193).

De manera parecida, Margo Glantz, hija de inmigrantes rusos judíos, tiene en su casa toda una colección de objetos “híbridos” culturalmente:

Yo tengo en mi casa algunas cosas judías, heredadas, un *shofar*, trompeta de cuerno de carnero, casi mítica, para anunciar con estridencia las murallas caídas, un candelabro de nueve velas que se utiliza cuando se conmemora otra caída de murallas durante la rebelión de los Macabeos, que ya otro *goi* (como yo) cantara en México (José Emilio Pacheco). También tengo un candelabro antiguo, de Jerusalén, que mi madre me prestó y aquí se ha quedado, pero el candelabro aparece al lado de algunos santos populares, unas réplicas de ídolos prehispánicos (el que me las vendió dice que son auténticos, pero Luis Prieto los ve, se moja los dedos en saliva, los tiente y dice que no), unos retablos, unos exvotos, monstruos de Michoacán, entre los que se cuenta una pasión de Cristo con sus diablos. Por ellos, y porque pongo árbol de Navidad²⁵, me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, horror a las imágenes.

²⁴ Que esta hibridez tampoco es cosa fácil, se ve en una escena de *Las batallas en el desierto*: “Jugábamos en dos bandos: árabes y judíos. Acababa de establecerse Israel y había guerra contra la Liga Árabe. Los niños que de verdad eran árabes y judíos sólo se hablaban para insultarse y pelear. Bernardo Mondragón, nuestro profesor, les decía: Ustedes nacieron aquí. Son tan mexicanos como sus compañeros. No hereden el odio. Después de cuanto acaba de pasar (las infinitas matanzas, los campos de exterminio, la bomba atómica, los millones y millones de muertos), el mundo de mañana, el mundo en el que ustedes serán hombres, debe ser un sitio de paz, un lugar sin crímenes y sin infamias. En las filas de atrás sonaba una risita. Mondragón nos observaba tristísimo [...]” (13).

²⁵ Respecto al árbol de Navidad en relación con una identidad judía, véase el cuento “Isaías VII, 14” de Ethel Krauze aparecido en *El lunes te amaré* (México: Océano 1988, pp. 21-28).

Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo –ésta– mis genealogías (16).

La última frase corrobora que, en última instancia, el camino es la meta, o que a través de la escritura, que es la búsqueda de la identidad, se llega a formar la identidad, aunque ésta no sea inequívoca.

Bibliografía

Textos analizados

- Agustín, José (2000): *De perfil*. México: Planeta.
 Boullosa, Carmen (1987): *Mejor desaparece*. México: Océano.
 — (1989): *Antes*. México: Vuelta.
 Castellanos, Rosario (¹⁴1988): *Balún-Canán*. México: Fondo de Cultura Económica.
 Glantz, Margo (1987): *Las genealogías*. México: Secretaría de Educación Pública.
 Jacobs, Bárbara (1987): *Las hojas muertas*. México: Era.
 Molina, Silvia (1990): *Imagen de Héctor*. México: Cal y Arena.
 Pacheco, José Emilio (¹⁰1991): *Las batallas en el desierto*. México: Era.
 Poniatowska, Elena (1985): *Lilus Kikus*. México: Era.
 — (⁴1989): *La “Flor de Lis”*. México: Era.
 Puga, María Luisa (1987): *La forma del silencio*. México: Siglo XXI.
 Rábago, Gabriela (1981): *Todo ángel es terrible*. México: Martín Casillas.

Obras teóricas, estudios y entrevistas

- Albedo Perú (s.f.): “Apuntes para una Investigación científica: Problemática de Formación y de la Sociedad: La Identidad.” <<http://www.geocities.com/ResarchTriangle/Thinktank/4492/jovenes/jovenes1.htm>>, 05.07.2002.
 Böger, Claudia (1995): *Erziehung und weibliche Identität. Zur Thematisierung der Geschlechterdifferenz in der pädagogischen Semantik*. Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
 Bolte, Rike (1999): “La voz perdida. *Mejor desaparece*: exteriorización y alienación del sujeto entre la memoria imposible y la apertura textual”. En: Dröscher, Barbara/Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio “Conjugarse en infinitivo”*. Berlin: edition tranvía/Walter Frey, pp.75-97.
 Burgos, Elizabeth (⁸1992): *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI.
 Boullosa, Carmen (1995): “Procuró pulir mi ‘feminidad’ asalvajándola”. En: Pfeiffer, Erna (ed.), *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 35-52.
 Carballo, Emmanuel (1986): *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: Ediciones del Ermitaño/SEP.
 Dalsimer, Katherine (1987): *Vom Mädchen zur Frau. Literarische Darstellungen – psychoanalytisch betrachtet*. Berlin, etc.: Springer-Verlag.
 Dröscher, Barbara (1999): “La muerte de las madres”. En: Dröscher, Barbara/Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del simposio “Conjugarse en infinitivo”*. Berlin: edition tranvía/Walter Frey, pp. 59-67.

- Eberlein, Undine (s.f.): "Neue Individualitätskonzepte zwischen Integration und Eigensinn – sozialwissenschaftliche und sozialphilosophische Überlegungen". <http://www.momo-berlin.de/Eberlein_Eigensinn.html>, 04.07.2002.
- Erikson, Erik H. (¹²1991): *Identität und Lebenszyklus: 3 Aufsätze*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gundermann, Eva (1999): "Reinventarse en el espacio infernal de los géneros. Una lectura feminista de *Mejor desaparece* de Carmen Boulosa". En: Dröscher, Barbara/Rincón, Carlos (eds.): *Acercamientos a Carmen Boulosa. Actas del simposio "Conjugarse en infinitivo"*. Berlin: edition tranvía/Walter Frey, pp. 89-97.
- Häußler, Oliver (1998): "Reflexive Identität und Authentizität als kultureller Marker moderner Mentalitäten". En: Hahn, H. (ed.): *Überlegungen zu kollektiven Charakteren, Identitäten und Mentalitäten*. Frankfurt a. M.: IKO. <http://www.uni-hildesheim.de/gk/teilnehmer/text_Haeussler/refl_ident.pdf>, 04.07.2002.
- Hoppe Navarro, Márcia (2000): "The Search for Identity in Latin American Women's Novels of the Eighties". En: Domínguez, Francisco (ed.): *Identity and Discursive Practices. Spain and Latin America*. Bern, etc.: Lang, pp. 209-234.
- Molina Luque, Fidel (s.f.): "Educación, Multiculturalismo e Identidad". <<http://www.campus-oei.org/valores/molina.htm>>, 05.07.2002
- Pasternac, Nora/Domenella, Ana Rosa/Gutiérrez de Velasco, Luzelena (eds.) (1996): *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México: El Colegio de México.
- Pfeiffer, Erna (1992): *EntreVistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt a. M.: Vervuert.
- (2000): "*La rebelión de la flor*: Böse Blumen in Texten lateinamerikanischer Autorinnen". En: Mathis-Moser, Ursula/Mertz-Baumgartner, Birgit/Fuchs, Gerhild/Eibl, Doris (eds.): *Blumen und andere Gewächse des Bösen in der Literatur. Festschrift für Wolfram Krömer zum 65. Geburtstag*, Bern, etc.: Lang, pp. 115-125.
- Spacks, Patricia Meyer (1981): *The Adolescent Idea. Myths of Youth and the Adult Imagination*. New York: Basic Books.