

Marcela del Río y La utopía de María

JUAN BRUCE-NOVOA

Informan (y quedan señales concretas que lo hace creíble) que [Utopía] al principio no era una isla, sino que formaba parte del continente.

TOMÁS MORO, Utopía, Libro II

12

Universo de el búh

Introducción: La utopía y el deseo

Según Tomás Moro, la isla de Utopía no era un fenómeno natural, sino una creación humana, el resultado de un esfuerzo gigantesco de cortar un canal que aislara 200 millas cuadradas del territorio recién conquistado por Utopus para fundar su propio país en una isla. La Utopía surge como un proyecto cuya meta es realizar un deseo que nace del rechazo de la realidad de las sociedades tradicionales y la intención de hacer todo lo necesario para sustituir otra realidad cuyas características señalan la materialización del ideal, el deseo hecho concreto. Sin embargo, la "Realidad" original resiste los cambios en nombre del estatus quo. Utopus tuvo que emplear el ejército conquistador y los habitantes de la zona conquistada. O sea, el crear el ideal resulta más difícil que conquistar el territorio en sí. En fin, realizar un deseo utópico requiere una lucha equivalente a una maniobra militar combinada con un proyecto de ingeniería civil.

La novela de Marcela del Río no pretende funcionar a esas alturas míticas. Su protagonista es mujer cuyas preocupaciones pueden parecernos de orden doméstico y burgués, aunque pertenece a la clase adinerada y poderosa. Como hija de una familia de la oligarquía porfiriana –orden patriarcal por excelencia– nadie espera mucho de ella. Con ser atractiva, educarse para llevar una conversación graciosa entre sus pares, casarse bien, tener hijos y no provocar ningún escándalo, su vida se consideraría un éxito. Cualquier poder que podría ejer-

cer una mujer de su clase y situación sería indirecta, reflejo del de su esposo y familia. María no dispone de un ejército para lograr su meta, aunque sueña con ser general como su abuelo Bruno Vélez (personaje "inspirado en la figura del general Bernardo Reyes" explica la contraportada del libro) y el territorio conquistado será más reducido y personal. Mas su lucha por abrirse un espacio libre propio, al estilo de Virginia Wolff, le parece de proporciones épicas y compara su vida a una guerra para la cual no la prepararon. Se parece a su país: no se esperaba mucho de México tampoco, y si en manos de los patriarcas lograba tener éxito a un nivel común y corriente, sería un triunfo. Sin embargo, la gran promesa del Porfiriato se frustra al estallar la Revolución, esa lucha por convertir el país en una sociedad justa y libre para cumplir la promesa de la utopía social a través de la revolución. María, educada en pleno sueño porfirista, también se encuentra frustrada dentro de ese modelo de vida familiar, y para lograr la promesa utópica tiene que forjarse un vida propia.

La vida como lucha por la utopía

a. La Guerra: ¿Contexto o Contextualizada?

María convierte su vida en texto al decidir llevar un diario que será el espacio de su existencia, pero no de un modo estrictamente mimético. Desde el primer renglón del Prólogo, reconoce que lo suyo será un género híbrido.

Esto no es una autobiografía, tampoco es un diario, ni lo que se conoce por novela, porque ni todo es verdad ni todo es ficción. Diría, como Unamuno, que es una 'nivola' si supiera cuál era, en verdad, su definición, pero ya que no es ni la una ni la otra ni la tercera, tendría que encontrar un término intermedio entre autobiografía, novela y nivola que podría ser 'autonovevola'... no sólo hay autobiografía, sino también biografías ajenas, así que, buscando un vocablo que combinara la realidad con la ficción, de modo que ni fuera totalmente biografía ni totalmente novela, se ocurrió que el mejor término para caracterizarla sería bionovela. p 13

Mientras su protagonista narradora contempla el juego textual de su proyecto, Del Río juega con los posibles modos de leerlo según la clasificación genérica que se le atribuye al texto. Sabemos que es una novela, como se nos dice abiertamente en la contraportada. Pero aun al enunciar el género, lo

confunde con otro: “esta novela constituye la biografía no sólo de María, sino también la de un país en plena lucha por acercarse a su utopía”. Novela, biografía, historia, alegoría, utopía, cada uno un género con sus propias reglas y costumbres lecturales. Pero si es una biografía, Del Río la presenta, como se ve arriba, como autobiografía. Aun con las confusiones genéricas que el discurso de María produce, cabe dentro de la definición de Lejuene: “Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (4). Pero aun dentro de la misma definición notamos pequeñas discrepancias que el mismo Lejuene atribuye a diferencias que señalan otros géneros. Lo que escribe María es más que autobiografía porque es también un diario dentro del cual ella incluirá anécdotas biográficas –a veces en forma autobiográfica– de otros personajes. Sin embargo, lo importante para nuestra lectura es aceptar la propuesta de Del Río y leer la novela como si fuera un proyecto de autobiografía en que el pacto (Lejuene, Cap. 1) que hace María con los lectores incluye el uso de materiales heterogéneos, pero siempre para proveer su propia historia enfocada en la creación de su personalidad. El pacto que hace Del Río es de escribir una novela como si fuera el espacio autobiográfico de María, lo que Lejuene, al contemplar esta mezcla en la obra de Gide o Mauriac llama ficciones del “pacto fantasmático” (27).

María intuye lo que hace tiempo reconocen los especialistas en autobiografía, que ninguna ofrece un documento netamente objetivo ni estrictamente fiel a los acontecimientos (Cox, Renza, Searle, de Man, Egan, Eakin). Sin embargo, el proceso de creación requiere una serie de decisiones, cada una de las cuales implica a su vez otra serie de efectos, todo lo cual va canalizando los hechos escogidos –porque no todo se puede incluir– dentro de una estructura narrativa con su propia lógica. En el caso de María dos imágenes relacionadas estructuran su vida como ella se la autorepresenta y como quiere que los demás la vean: la guerra y el afán de crear un espacio propio.

Esa lucha puede parecer un juego sencillo de acción personal dentro del gran escenario de la acción social: María llega a la madurez en la época de la Revolución Mexicana. O sea, su lucha por establecer su utopía se lleva a cabo en el contexto del

movimiento histórico. A pesar de concentrarse en María y su lucha personal, implícitamente la relega al plan secundario en términos de valores sociales porque esa lectura le haría el juego al patriarcado al darle la razón a la Historia con mayúscula como el factor determinante, el marco para todo lo demás –Historia en el sentido de las actividades de los hombres como protagonistas del proceso vital. Dentro de ese marco, la vida personal, sobre todo la de las mujeres, siempre se ha reducido a lo menos importante o efectivamente sin importancia. La guerra es asunto de hombres donde determinan el destino de las naciones, mientras las mujeres se refugian en la casa donde lo que hacen, visto desde el código de valores de la Historia tradicional, tiene menos importancia, menos valor por ser intrascendente. Leer La utopía de María como un texto sobre la Revolución, como han querido hacer algunos críticos, sostiene la hegemonía de la Macro Historia y la Guerra sobre la microhistoria (o en este caso, herstory como dicen las feministas anglo parlantes) y la lucha personal.

Del Río, sin embargo, no respeta esa propuesta de lectura patriarcal. Hay una innegable presencia de figuras militares de



Marcela del Río

esa historia mexicana nacional de guerras: tanto el abuelo de María como el padre de su esposo, Adolfo, no sólo eran generales, representan iconos de la cultura militar: héroes condecorados del ejército nacional. Pero Del Río desmitifica su imagen al revelar el fracaso y desilusión de ambos. Aun más, al insertar las anécdotas desmitificadoras en los que se supone que sea el diario escrito por María, Del Río quiere que se entienda el proceso desmitificador como una táctica de la narradora, parte de su estrategia de crear el valor de su propio espacio vital. O sea, al desmitificar el código tradicionalmente privilegiado tanto de la Historia pública de la Guerra como del código de honor de sus protagonistas, desplaza el peso valorativo hacia la microhistoria privada de las guerras personales.

Es en ese sentido que María repite varias veces que la vida es como una guerra contra una realidad social que resiste totalmente sus esfuerzos por reformarla para poder realizar sus metas. Cuando María comienza el diario mismo en el Capítulo I, combina varios motivos que, como se verá a continuación, generan el significado del texto, y entre ellos aparece el de la guerra. “Me gustaría... saber si el sol y la luna tienen una utopía... Si la tuvieran, seguramente serían diferentes... ¡El sol! Cada mañana obtiene una victoria. Es la guerra del sol en contra de la luna y las tinieblas” (17). Nótese cómo María presenta la guerra dentro de dos contextos que efectivamente la desterritorializan de su código común y corriente. El primero es de su preocupación por la posibilidad de la existencia de la utopía, mientras el segundo es la lucha arquetípica del día y la noche. Desde el primer párrafo de su diario María anuncia que decidirá las reglas del juego en este espacio según sus intereses, aunque dentro de ciertas leyes universales, como la de la tensión dinámica continua y eterna de las fuerzas fundamentales de la existencia. No puede controlar el contexto sociocultural en el cual se encuentra, pero sí el del texto al que traslada su vida para representarla en forma de lectura.

b. El Tiempo = Reloj

Que esa vida sea la expresión del deseo mismo se señala en la misma frase citada arriba con la cual comienza el primer capítulo. Las primeras palabras se convierten en el leitmotiv signo de María: “Me gustaría”. Lo repite unas cien veces a lo largo de 445 páginas, casi siempre en negritas y acompañada muy de vez en cuando, como por un eco, por la voz de un inter-

locutor preguntándole acerca de qué le gustaría. Rítmicamente se va marcando el texto con un acento del deseo de la protagonista. Cada vez que enuncia esas palabras o variaciones de ellas, aparece en un contexto específico y al ir leyendo la novela el lector no puede perder el sentido de lo que desea en cada caso. El argumento a menudo se basa en la dinámica entre María que quiere lograr o realizar algo y las barreras que obstaculizan la satisfacción de su deseo. Sin embargo, al irse acumulando las repeticiones, la situación toma otro sentido que trasciende cada situación particular para establecer una repetición modelo que actúa como un acto ritual, un axis mundi del carácter y la conciencia de María, alrededor del cual edifica el proyecto de su diario y de su vida —que a fin de cuentas buscan ser una y la misma cosa.

Esta nota rítmicamente acentuada del deseo suena sobre el trasfondo de otro leitmotiv del tiempo marcado y medido por el reloj —o más precisamente dicho, varios relojes. Urge subrayar el hecho de la pluralidad del mecanismo que mide el tiempo, los relojes, porque funcionan como la repetición de los me gustaría: a pesar de ser diferentes y particulares —este reloj que marca un momento X en el argumento— llegan a ser un avatar del Gran Reloj que mide la vida misma. Del Río conscientemente juega con este concepto de un modo claro y obvio para que el lector se dé cuenta, porque al fin y al cabo es María la autora de su propio diario que supuestamente escribe el texto que leemos, y el juego comunica su visión de su vida, su modo de darle sentido y estructura, y el hecho de verse a sí misma en un juego de imágenes relacionadas a lo largo del tiempo revela su modo de pensar y cómo quiere que su vida se lea. Podríamos decir que es lo que le gustaría.

Efectivamente la narración de María abre en la página 17 en el momento que el sol amanece “y se ilumina el reloj de bombilla de cristal que está sobre la chimenea mientras suena la primera de siete campanadas afinadas en sol. ¡El Sol Nuevo de cada día, dánoslo hoy...!” (17) Y en la página 452 donde se cierra su narración, dice que “el sol se ha hundido en el horizonte y se oscurece el reloj sin bombilla de cristal que está sobre la chimenea, mientras suena la última de siete campanadas afinadas en ¡luna! ¡Si al menos fuera Luna Nueva! (452). La relación entre las imágenes de estos dos momentos, con los cambios, queda clara: Del principio de un amanecer que coin-

cide con el principio de la vida pasamos al anochecer del final, con su lamento. De algún modo toda la novela acontece entre el comienzo y el fin de siete campanadas emitidas desde el mismo lugar sobre la chimenea, aunque no es la misma chimenea; o sea, a pesar de los cambios que ha sufrido en su vida María, esa vida sigue orientada hacia –y desde– el mismo lugar en el domicilio, el hogar, el punto tan central y tradicional de la familia que sirve de sinónimo de casa. Y el sentido de esa vida, a todos los niveles, queda resumido en la desaparición de la bombilla de cristal: de la protección lujosa de objeto fino –con el detalle de la bombilla de cristal Del Río comunica la situación socioeconómica de su protagonista –a la falta de protección, falta que se resalta con el mero hecho de aparecer como el segundo y degradado lado de una equiparación. Efectivamente, María empieza su vida protegida en el corazón de una familia rica, que a su vez radicaba en el corazón de la gran familia que era la oligarquía capitalina del porfirismo, y al final tiene que trabajar para mantenerse en una sociedad que vilipendia el porfirato y sus colaboradores y en la que la viaja oligarquía lucha por sobrevivir económicamente, redefinirse dentro del poder pos-revolucionario, y mantener algunos de sus privilegios sociales en contra de los nuevos ricos que se van apropiando el espacio generador de modelos de vivir. Al mismo tiempo, vemos que a pesar de no perder su idealismo, María tiene que adaptarse a los descubrimientos viles que le trae la vida real, especialmente en todo lo que se relaciona al amor. Y en el campo de la historia, Del Río nos hace ver que no sólo sufren las mujeres las peripecias de perder su bombilla de cristal, sino que los hombres poderosos, en particular los militares, enfrentan el desengaño, el fracaso y la muerte desilusionada. La pérdida de la bombilla se tiene que leer en relación a la utopía como ideal: ambos resultan efímeros. Pero a pesar de todo, el reloj persiste, perdura, metáfora de María misma: revelada al perder su protección y categoría de objeto lujoso intocable, pero fiel a su proyecto central.

Entre el principio y el final, otras campanadas entonan un contrapunto a la línea del deseo –por ejemplo: “Suenan las doce en el reloj de su despacho” (141), “Los doce latidos del reloj del salón les recordaban” (226), “Apagó la luz, y desapareció en la oscuridad cuando el reloj dejaba oír su duodécima campanada” (233), “se encerró en su alcoba cuando en el

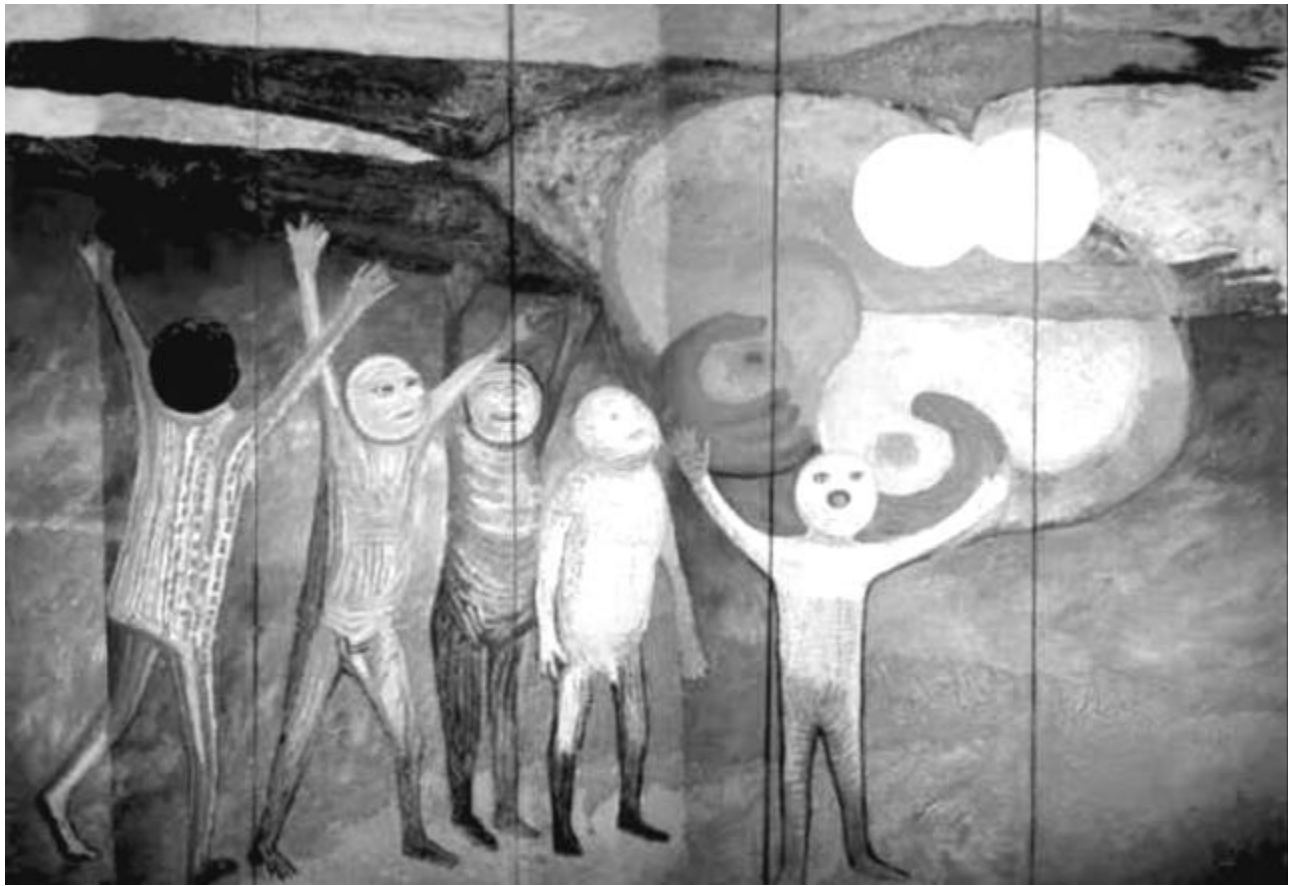
reloj sonaban las doce campanadas del mediodía” (269), “en reloj del cucú que adorna la chimenea suena la primera de seis campanadas afinadas en sí” (388). A veces las campanadas de las horas se extienden en meses –“El cucú ha cantado muchas veces la media noche y muchas veces el medio día. Han pasado meses” (306 –o años–, “Las doce campanadas imitaban las doce lunas que habían pasado” (184). El diario de María, que equivale a su proyecto vital, acaba con un “fade out” en que se combinan el sonido y lo visual: (16 veces en tamaño descendente)

Tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac,

tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac,
tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac... (452)

c. La Duración = El Metrónomo

Pero este tic-tac, fuera de contexto como se cita aquí, bien podría provenir de otro instrumento que aparece en el texto, el metrónomo. Ambos objetos miden el tiempo, pero mientras el reloj supuestamente mide con exactitud la duración temporal siempre igual en todos los lugares y para todos los seres, al metrónomo le caracteriza la mutabilidad que le permite abrir o cerrar la medida de la duración del intervalo entre los sonidos que marcan el paso. Más que casual, esta diferencia señala dos tipos de medida temporal que representan modos opuestos de vivir que experimenta María. Por un lado María cree que sabe cuando va a morir –su nana india le revela el discurso de señales pre-colombinas que le permite decifrar el cálculo del tiempo que se le ha concedido– y el reloj va midiendo el progreso hacia su muerte, marcando la marcha irremediable de lo inevitable que acentúa el sonido del tic-tac. Aunque el metrónomo parece medir el mismo material, su mutabilidad implícitamente enfatiza la interioridad de la experiencia que se abre o se cierra según la intensidad emotiva que requiere una duración variable según necesidades que no se pueden encapsular con una sola medida universal. El reloj mide el tiempo comunitario, social; el metrónomo convierte el tiempo en espacio alternativo al comunitario. Aunque igualmente puede usarse para dar el tono a un acto social, como un recital, o para sincronizar los movimientos de un grupo de baile o marcha, la duración mutable del metrónomo implica que serán movimientos fuera del ritmo común y corriente compartido por toda la sociedad y marcado por el reloj –al no ser así, no se necesi-



Adolfo Mexiac

taría otro instrumento más que el reloj. Sobre todo, el metrónomo ofrece la capacidad de convertir el tiempo en medida personal, tan variable como los sentimientos del individuo. Contra la inevitabilidad del reloj María lucha con las medidas que le ofrece el metrónomo –es su arma en la lucha contra el orden común.

Sencillamente quiere que la vida sea como la música. El metrónomo ilustra bien la calidad que busca para su experiencia. “Aparato con un mecanismo de relojería que se emplea para marcar el compás mientras se ejecuta una composición musical” dice el diccionario de María Moliner. O sea, mientras el reloj y el metrónomo comparten la misma base mecánica y aun el sonido que marca su presencia y utilidad, el metrónomo, por su habilidad de variar dentro del juego regular del reloj –podríamos decir que convierte la falla del reloj en virtud– se destaca con su propio signo de identidad en un campo donde su diferencia se aprecia como un valor superior: la música. Sin embargo, este espacio diferente queda circundado por la presencia contundente que lo enmarca: el tiempo uniforme del

reloj. Esta dinámica traza la figura abstracta de la vida de María y su esfuerzo por crearse una utopía.¹

d. La Vida Como Música Contra el Patriarcado

En efecto, su ideal es combinar todos estos elementos en la escritura, que a su vez sería su vida: primero el diario y luego el periodismo y la literatura.

Me gustaría... comenzar mi Diario... con música. ¿Por qué no? Si un reloj puede dar la hora tocando una melodía, como el carillón de Notre-Dame, ¿por qué no ha de poderse abrir un libro que en lugar de ofrecer letras para ser leídas ofrezca armonías y melodías que le cuenten a uno la historia de una vida? Dime, ¿por qué en todos los Diarios se han de escribir letras, palabras, figuras literarias, ideas que se creen “importantes”? ¿Por qué no mejor escribir notas, acordes y frases musicales? 42

Su proyecto utópico, sin embargo, choca con esa realidad resistente; el continente de la sociedad patriarcal no quiere dejarle recortar y aislar un espacio independiente para su uso propio, separándose así en su versión de la vida que sería su

utopía. Desde el principio, María quiere ser pianista. Y cuando tiene que casarse con Adolfo, a quien no quiere y casi no conoce, María se refugia en ese deseo personal que se hace sumamente público en sus resonancias sonoras. Y para el colmo de su esposo, lo hace a todas horas, saturando el hogar matrimonial del sonido de su deseo. Adolfo se siente ofendido y atormentado: “Cada nota del piano de María era un mordisco en su cerebro” (93), “la pesadilla comenzaba siempre con la música tocada por María a toda hora, de mañana, de tarde, de noche... era como si ella se hubiera propuesto enloquecerlo” (94). Se equivoca Adolfo, porque enloquecerlo no es la meta principal de María. Más bien María quiere llegar a ser concertista para poder viajar a Francia y ver a Bruno, el joven a quien ha amado desde su niñez. Ha tenido que casarse con Adolfo, que tiene la edad del padre de María porque éste quiere asegurarle un futuro acomodado a su hija. Además, el padre admira a Adolfo por su imagen y fama de rebelde que se ha liberado de su propio padre –que quería que siguiera la carrera militar como él– para hacer y ser lo que le da la gana. Cuando conocemos a Adolfo en un salto atrás en el tiempo narrativo a la luna de miel de los padres de María, Adolfo es un millonario con caballos de carrera capaces de competir en Inglaterra y un Don Juan con amantes entre las damas de la crème de la crème y cliente en el mejor prostíbulo de la capital. O sea, encarna los ideales del gran macho que domina los objetos de deseo carnales. De ese modo Adolfo representa el sueño frustrado del padre de María que a su vez había querido seguir una carrera musical de cantante de ópera –conoció a la madre de María en el conservatorio– pero su padre insistió que estudiara una carrera digna de un hombre social: “Topógrafo e Hidrógrafo” (26). El sueño frustrado del padre no previene que, impulsado por afecto sincero, frustre el sueño de su hija. Para asegurarle a su hija un futuro seguro, la casa con Adolfo, un amigo rico y bien ubicado en la sociedad porfirista. Este amigo representa además el ideal del padre de María porque parece sí haber logrado su sueño al rebelarse contra su padre, que quería que fuera militar como él. No obstante, el resultado de tanto sueño impuesto y frustrado es la añadidura de otra vida malograda cuando María se sacrifica al orden y capricho patriarcal, casándose con Adolfo –que, como el texto revelará, en realidad vive acomplejado

por no haber podido ser el soldado ideal que quería que fuera su padre.

Cuando Adolfo decide casarse con María su motivación queda claramente expresada también como el sacrificio. En su caso, acepta ponerle un límite a su libertad en nombre de una ley social, como él mismo explica poco antes de casarse:

Mi boda con María será, tal vez, una prisión, pero estoy decidido a todo con tal de tener un heredero. María es joven y saludable, podrá darme el hijo que tanto anhelo. Últimamente se había convencido de que no tener descendencia sería como ser una mancha de tinta en la página blanca del libro donde se asentaba el árbol genealógico familiar. Ya que sólo tenía hermanas, todas las esperanzas familiares estaban en el único hijo varón del general, que era él. 58

Adolfo enuncia el clásico discurso social del principio de la realidad que relega el placer a segunda categoría frente a la regla imperativa de regenerar la herencia patriarcal. Cuando María le pregunta por qué se había casado con ella, Adolfo descaradamente expone su meta: “–Porque pronto me darás un hijo... un heredero de ojos azules como los tuyos.” (98). Luego le explica que tiene que ser un hijo porque lo que le importa es asegurar que continúe su apellido. Significativamente, esta conversación clave termina cuando Adolfo invita a María a acompañarlo en una copa de su cognac preferido, invitación que implica la aceptación del contenido de la conversación, o sea, la versión de la vida matrimonial de la pareja expresada por Adolfo. El tono de la invitación a tomar el cognac implica la normalidad total y efectivamente lo que ha expresado Adolfo no debe leerse como nada extraordinario. Dentro del patriarcalo tradicional, el propósito del matrimonio era la extensión de la línea patriarcal. Nadie se hubiera sorprendido de lo expuesto por Adolfo. Por eso urge notar que cuando María rechaza la invitación e implícitamente contrapone su propia meta vital, “–No, gracias, si no te molesta, vuelvo al piano” (99), rechaza también la normalidad social.

La posición de cada uno queda claramente trazada. Por eso, cuando María vierte su creatividad en la música, para Adolfo no sólo representa una frivolidad que malogra su plan de herencia personal, también lo ve como una amenaza contra

todo su cosmos familiar, la fuente de su ser mismo. Que este desmoronamiento familiar coincide con las peripecias nacionales que van minando paulatinamente su seguridad económica al compás que la sífilis carcome su cerebro, exacerbaba tanto su paranoia como la violencia de su reacción.

El choque del código social tradicional con el afán de abrir un espacio para cultivar una existencia alternativa estaba por fin en un contexto significativo. María celebra una reunión literaria-musical en su casa. Ha creado un salón al estilo de lo que imagina serían las reuniones de la gran sociedad intelectual y creativa de las grandes capitales del primer mundo. Es un salón “literario-musical” porque María, al tener que abandonar su proyecto de hacer pianista concertista a causa de su salud débil, decide hacerse escritora y comienza a publicar en un suplemento periodístico. Sin embargo, el salón se reúne en la sala de su casa, y el centro de esa sala es el piano de cola de María en el cual ella o artistas profesionales tocan para el gusto de los miembros del salón. Una tarde María invita a Angélica, pianista distinguida e imagen de lo que María quiso ser y no pudo. Como podríamos esperar, llega Adolfo –aquí llamado Avelfo– en el momento en que Angélica entona una pieza absolutamente ad hoc para representar el conflicto del texto: la sonata *Appassionata* de Beethoven.

Entraría Avelfo, completamente ebrio, y sin más explicaciones cerraría la tapa del piano. Angélica, más que sorprendida, furiosa, le gritaría un “¿Cómo se atreve?” que prendería en Avelfo la mecha que apenas era necesaria para que su violencia estallara. Haría volar un metrónomo colocado a su alcance por sobre las cabezas de los invitados. Un toro en el ruedo sería la imagen que pudiera describir la escena, sólo que la capa torera en la que se convertiría el mantón con que María acostumbraba cubrir el piano estaría en manos del toro mismo, y con ella embestiría a los invitados para obligarlos a abandonar su casa.

—¡Veneno! ¡Veneno! ¡Fuera de aquí, todos!... Y tú, a tu cuarto... se acabaron tus reuniones sediciosas... no las toleraré más... 265

Y en este gran juego de vidas frustradas dentro del juego nefasto de identidades predeterminadas por el gran patriarcado que en este momento se epitomiza en el régimen Porfirista en el proceso de trasmutarse en el México posrevolucionario,

todos sufren la falta de libertad hasta cierto grado –aun aparece Vasconcelos cuya campaña presidencial se frustra igualmente. Pero como podríamos esperar, en una sociedad estructurada alrededor de la figura del presidente como el gran padre de la familia nacional, las mujeres sufren mucho más y a todos los niveles, desde la lucha por el voto nacional que María apoya en el periódico hasta el derecho de amar, efectivamente dos formas de lo mismo: la libertad de elegir al candidato más atractivo (121) y dentro de este contexto de posibilidades vitales limitadas si no de plano vedadas, la victimización de María se destaca quizás por su carácter super sensible, pero más porque se atreve a documentarla a pesar de la intolerancia y la incompreensión; o sea, en vez de aceptar que su vida sea una tediosa y silenciosa marcha del tiempo hacia la muerte, decide usar el arte para abrir un espacio de la duración para vivir su deseo de una forma aprehensible ineludible.

Podríamos extendernos para resumir los pasos que da María para conseguir trabajo como escritora, el éxito de sus ensayos en el periódico, y cómo paulatinamente va cobrando presencia entre los autores tanto mexicanos como latinoamericanos. Igualmente podríamos añadir que este éxito posibilita el encuentro con un fotógrafo que resulta ser su gran amor. Sin embargo, los detalles no son del todo inesperados en la literatura feminista de rescate de la infrahistoria femenina. También podríamos repasar todos los acontecimientos históricos a que alude María continuamente, pero de nuevo es un trasfondo conocido ya. Lo interesante más bien es la estructura que Del Río da a los acontecimientos y cómo los vincula a ese contexto histórico. En fin, María escandaliza a la sociedad mexicana de gente decente al escapar de la casa de su esposo para vivir con su amante. Ese gran amor sigue hasta que el fotógrafo viaja a Europa para documentar la Guerra Civil Española y los principios de la guerra mundial. Según su diario, después de que le comunican que su amante se ha perdido en acción, María vive sus últimos días leyendo sus cartas.

Sentada al piano, bajo el retrato de su abuelo, lee y relea la última carta de Mario Andrés, como si con la lectura pudiera reescribir la realidad de su vida, mientras el reloj sigue su marcha imperturbable, callada sonora a la vez, como los latidos de su corazón:

Adorada esposa, llevo tus flores de "no me olvides" secas ya nunca marchitas, en el estuche de mi cámara, ellas me acompañan y me acompañarán siempre. Tu imagen con tu mano diciéndome adiós en la terminal ha quedado grabada en mi mente y ahí permanecerá mientras yo tengo vida. Te envío un beso que habrá de repetirse tantas veces cuantas leas esta carta y cuantas piensas en mí, pero para que tampoco me olvides aquí va una de las flores que venían en tu propio ramo. Tu amante y esposo, tuyo hasta la muerte,

MARIO ANDRÉS

Tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac,

tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac,

tic-tac, tic-tac, tic-tac, tic-tac...

(452)

María quiso que su diario-vida culminara con esta unión textual de ella y su gran amor. Totalmente lógico que alguien que haya luchado siempre por transformar la vida en texto, que haya decidido desde muy joven que la verdadera vida perdurable existía en el espacio de la representación estética, textual o musical, termine su vida como otro acto de fe en la escritura. Sin embargo, como acontece a lo largo de su texto, esa realidad resistente se opone para recordarle que a pesar de todo, el tiempo existe, como el tigre que devora a Borges, que es Borges. María misma evoca la realidad que quisiera evadir al equiparar el latido de su corazón al compás del reloj. Ya no le salva la alternativa del metrónomo. Y el "Tic-tac", que arriba se había citado fuera de contexto para crear una ambigüedad útil al análisis, ahora revela su vínculo con el reloj. O sea, María acepta el orden temporal que la lleva a muerte y efectivamente se acaba el diario. Pero por eso mismo ubicó la imagen de su unión textual con el amante-esposo, para que al final de su vida se afirmara el núcleo generador de su utopía –la escritura– y la prueba de su éxito: el amor.

e. La Traición Fiel

El "Epílogo" recoge la desmitificación del reloj en forma del

testimonio del hijo de María que aclara que esa imagen final era una decepción por parte de su madre. No viene al caso entrar en detalle. Basta saber que Mario Andrés resultó ser demasiado común y corriente en sus vicios de macho engañador. Mas esta revelación no destruye la utopía de María, sino todo lo opuesto. Confirma que hasta el final su fe en la realidad del texto, en su poder de transformar la vida en imagen, no dependía de una realidad impuesta por la voluntad de otro. María triunfa al persistir en el afán de su gran proyecto hasta el final mismo de su vida cuando se encuentra sola de nuevo frente al alejamiento de su amado. Que venga después el hijo para darnos otra versión de los hechos sólo verifica irónicamente el poder de la fe de María. Sobre todo, porque el hijo luego cierra su epílogo –el verdadero final del texto– con otra carta, ésta de María, en que aparece el único texto suyo que supuestamente no pensaba incluir en el diario. La carta al hijo (p. 458) nos permite, entonces, atisbarla en un momento en que ella misma se manifiesta extraterritorialmente.

Marcos Bruno, hijo mío,

¿Qué te dejo como herencia? Un retrato de tu abuelo que, como yo, fue derrotado en la guerra, un libro de recortes de periódicos y revistas, cartas, diplomas y programas sin orden ni fechas; un Diario que no alcanzó a recoger ni mis decepciones ni mis ilusiones, tan desordenado como fue mi vida; un archivo de obras de teatro nunca representadas, cuentos y novelas, la mayoría inéditas, que nunca me dieron lo suficiente para cubrir mis deudas. ¿Cómo alcanzar una meta cuando no se puede vivir de la propia profesión? ¿Basta con soñar para que los sueños se realicen? ¿Sólo escribiendo se puede construir una Utopía? Y quien no escribe, ¿cómo construye su utopía? Cuida de Micximati, que es como mi madre, y de Xóchitl, que es como tu hermana; dile a Mamsaisita que me perdone por abandonarla... y tú... hijo mío, por favor, no seas un "Ave del Paraíso", sólo plumas vistosas, efímeras y sin alma, sé verdadero en tu amor y, aunque no seas soldado, trata de triunfar en tu propia guerra y... no me olvides.

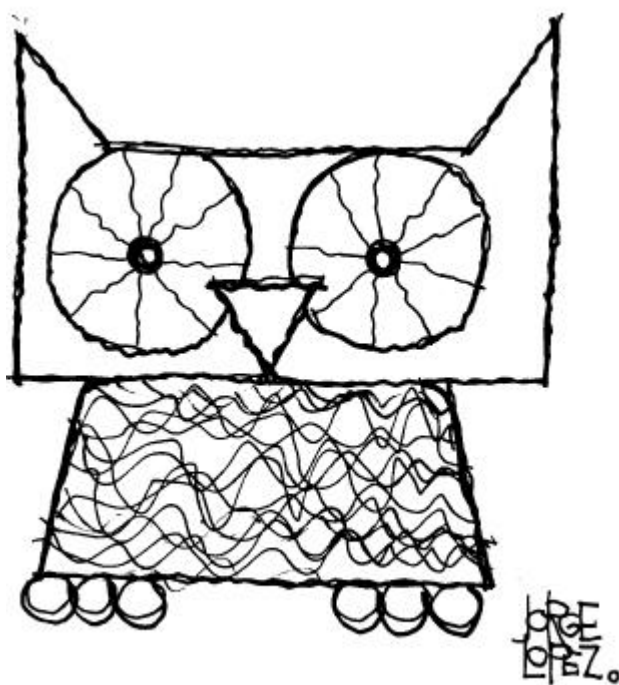
Tu madre que te adora,

MARÍA

María se revela en toda su ambigua debilidad y marcada falta de autoconfianza tan distinta a la persona que crea en su diario. Nótese que al aconsejarle a su hijo que sea verdadero en su amor provee una razón por la cual Marcos Bruno añade el “Epílogo” desmitificador. Para no falsificar el amor por su madre, siente la necesidad de decir la verdad. Además, de esta manera también corrige a su madre al desviar la conclusión de la figura que desde la objetividad del observador resulta haber sido un engaño traidor para reorientarla hacia el único hombre que no la traiciona, él mismo. Desde otra perspectiva, sin embargo, el “Epílogo” puede leerse como un acto edipal que resulta ser otra traición machista en la cual los intereses personales del hijo lo ciegan al deseo de María. Con este gesto del hijo Del Río logra ofrecer una duplicación en miniatura de la dinámica de su novela.

El libro como lucha contra el estatusquo

Al nivel del libro, el objeto hecho de papel y tinta que contiene el texto, vemos que la autora exterior, Marcela del Río, también tuvo que luchar contra los límites de las normas institucionales. Ya en su novela *La cripta del espejo* (1988), Del Río había utilizado una mezcla de materiales –poesía, una forma de diario, fotografías. Para *La utopía de María* pensó ampliar su exploración en el campo del diseño gráfico. Además de 21 fotos, usaría



Jorge López

13 páginas de periódicos o revistas, 19 dibujos o cuadros, 15 cartas –enmarcadas en cajas como las dos citas arriba– 16 documentos y 4 tarjetas postales; ochenta-y-cuatro objetos gráficos en total. Resulta una experiencia visual poco común en el género de la novela. Estos objetos añaden un aspecto de comunicación concreta, más directa y palpable. También apoyan la meta enunciada en el “Prólogo” de borrar las fronteras entre géneros y, aun más, entre la ficción y la historia o biografía. La materialidad de los objetos, sobre todo los que vienen de documentos verdaderos, prestan su “realidad” al texto. Todo lector experimentado sabrá que sería ingenuo confundir la realidad de una hoja de periódico con la ficción de la novela, pero tampoco se puede negar la impresión que produce la yuxtaposición de los objetos heterogéneos con el texto escrito.

Según Del Río, sin embargo, los editores del Fondo de Cultura Económica le informaron que no aceptarían las ilustraciones. Como su protagonista, la autora tuvo que luchar contra la imposición de reglas que limitarían sus planes estéticos. Y como María, Del Río triunfó. Sin embargo, los editores del Fondo sintieron la necesidad de incluir la siguiente nota en la sección donde se anuncian los derechos y restricciones pertinentes: “Aun cuando algunas de las ilustraciones que acompañan esta novela presentan una impresión deficiente, se incluyeron en la obra a petición de la autora” (6, sin número). Si Del Río no insiste en publicar el texto tal y como lo concibe, se hubiera cortado al molde de las normas, haciendo desaparecer mucho o todo el material visual que tanto añade a la lectura. Irónicamente, la nota y la lucha editorial que evoca caben idóneamente, resultando ser otro puente más entre la ficción y la realidad.

Conclusión

La novela nos cuenta la vida definida por una lucha continua aunque a menudo frustrada de una mujer talentosa, inteligente, persistente y determinada en el México de principios del siglo xx, esa encrucijada entre el patriarcado arraigado y absoluto y el despertar de una nueva conciencia social que iba a incluir, a fuerza, más libertad de expresión femenina. María representa la vanguardia de esa expresión en el modo en que se atreve a vivir sus pasiones, sí, pero sobre todo en como logra hacerse escritora en el ámbito literario dominado por hombres. Todo esto lo hace en contra de los deseos de su familia y de su esposo y las

costumbres de la sociedad. Su triunfo, tanto como escritora de cierto renombre como mujer apasionada que se divorcia para casarse con el amante que parece ser su gran amor ideal, utópico, nos puede parecer peligrosamente predecible, sobre todo a estas alturas de la moda de literatura feminista y las películas de los canales Lifetime and Oxygen en los EE.UU.

Lo que salva la novela del cliché es, primero, la armazón de imagen y leitmotiv tan efectivamente diseñado y logrado. Segundo, porque Del Río ubica la narración dentro de la conciencia de una mujer de principios del siglo veinte, cuyo lenguaje y discurso son fieles a la época y los modos de expresión que nos pueden, porque deben, parecernos anticuados. A esto se añade el hecho de presentar el texto no sólo como autobiografía novelada sino como román a cle escrita por una descendiente del General Reyes, padre de Alfonso Reyes –que también aparecen en la novela. O sea, en la narración se intercalan hechos con los objetos gráficos comentados ya, y sobre todo personas verídicas que ayudan a mover el argumento en el plano histórico desde finales del siglo XIX hasta finales de la década de los 40 del XX. Sentimos que leemos un testimonio verídico. Este buscado efecto de historicidad también explica el uso de ciertos sentimientos y expresiones muy de la época que ahora nos podrían parecer melodramáticos o aun cursis. Pero lo que le da el toque final al nivel anecdótico, el “turn of the screw” Jamesiano, es el Epílogo escrito en voz del hijo de María. Como si tratara de obedecer la última orden de su madre de ser verdadero en sus relaciones amorosas (458), Bruno revela que el gran amor de su madre no desapareció en combate, sino se quedó con otra mujer en España, y que antes de salir para Europa había violado a la hija de la querida nana de María. El hijo destruye la ilusión de idilio que su madre cuidadosamente había creado en su texto, mostrándonos que su utopía jamás logró aislarse del todo del continente de la realidad social. De esta manera dialogan el poder de la literatura de crear su propia verdad –ésta que había aceptado al leer el diario de María– y el poder de esa otra realidad de abarcar y limitar toda ilusión. Pero frente a esta desmitificación, la narración de María se destaca como la imagen que sobrevive, como una utopía recordada y a-islada en su propia belleza y razón de ser: a fin de cuentas una utopía. ■

NOTA

¹Con el juego del tiempo y la duración, Del Río evoca las teorías del pensador que a principios del Siglo XX representaba en la filosofía la lucha contra los viejos absolutos que María encarna en la novela: Henri Bergson (1859-1941). Bergson

postulaba una diferencia entre el tiempo científico de análisis racional y tiempo como experiencia directa. Aquél es un concepto matemático exacto repetido por el reloj o el cronómetro, dando al tiempo su homogeneidad de unidades fijas –segundos, horas, años, siglos– con los cuales la sociedad se organiza. Bergson criticaba ese tiempo por no tomar en cuenta el contenido de la experiencia del tiempo, sino sólo tratarlo como si fuera una línea pasivamente extendida en la superficie. La experiencia, decía, fluye, se extiende y se contrae, profundizándose al llenarse de cantidades diferentes de valor afectivo. Frente al tiempo abstracto y homogéneo de la ciencia se opone el concreto y heterogéneo de la experiencia. Al primero lo llamaba tiempo y el segundo, tiempo puro o duré reelle (duración real): “la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente, sea que el presente contenga distintamente la imagen del pasado que se agranda sin cesar, sea que más bien testifique, por su continuo cambio de cualidad, la carga cada vez más pesada que uno arrastra detrás de sí, a medida que la vejez aumenta. Sin esta supervivencia del pasado en el presente no habría duración, sino solamente instantaneidad” (Bergson, Introducción 27). Bergson asociaba la liberación humana a la duración porque en ella el ser se siente realizar una acción espontánea no dictada ni predeterminada por las costumbres. El tiempo implica lo estable, lo definido, el absoluto inmóvil; la duración es puro fluir, devenir y movimiento. Esa experiencia profunda incluía la intuición, que según Bergson “tiene por objeto la movilidad de la duración” (ibid 31). Funciona como un instinto desarrollado por la evolución que contiene una conciencia en espera de ser despertada, un instinto desinteresado y por eso libre de las necesidades pragmáticas sociales, lo cual hace posible la aprensión pura del mundo y la posibilidad de actuar de una manera más libre y más profunda.

El mexicano que encabezó la renovación filosófica de la época, sobre todo en su lucha contra el positivismo y mecanismo del pensamiento decimonónico del Porfiriato, fue Antonio Caso. Todas las fuentes subrayan que fue quien dio a conocer en México la teoría intuicionista de Bergson publicando *La filosofía de la intuición* en 1915. Según Krauze de Kolteniuk, Caso “se declaró francamente bergsoniano en 1913... se convirtió en su discípulo y nunca se apartó de él” (67). El libro que muchos consideran la obra maestra de su primera época, *La existencia como economía, como desinterés, como caridad*, de 1916, funde el concepto del desinterés bergsoniano con su propia tendencia cristiana para desarrollar toda una propuesta de comportamiento humano.

La protagonista de Marcela del Río encarna muchos de los conceptos de estos dos pensadores de su época.

Obras consultadas

BERGSON, HENRI. *Introducción a la metafísica* Trad. Rafael Moreno. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.

CASO, ANTONIO. *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1943.

COX, JAMES M. “Recovering Literature’s Lost Ground through Autobiography” en *Recovering Literature’s Lost Ground: Essays in American Autobiography*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989; 33-54.

DE MAN, PAUL. “Autobiography as De-facement,” *Modern Language Notes* 94 (Dec. 1979); 919-30.

DEL RÍO, MARCELA. *La cripta del espejo*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1988.

———. *La utopía de María*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

EAKIN, PAUL JOHN. *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

EGAN, SUSANNA. *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1999.

KRAUZE DE KOLTENIUK, ROSA. *La filosofía de Antonio Caso*. México D.F.: Universidad Nacional de México, 1990.

LEJEUNE, PHILIPPE. *On Autobiography*. Trad. Katherine Leary. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

OLNEY, JAMES. *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

RENZA, LOUIS A. “The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography” en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. James Olney, ed. Princeton: Princeton University Press, 1980; 268-95.

SEARLE, JOHN R. “The Logical Status of Fictional Discourse”, *New Literary History* 6 (1975) 319-32.