

Camilo José Cela

¿DEVENIR MUJER EN MRS. CALDWELL HABLA CON SU HIJO?

Jaime Alejandro Rodríguez Ruíz



Ana María Olivós

Con el presente trabajo se ha intentado dar salida a dos inquietudes surgidas frente a la lectura inicial de esta novela de Cela; inquietudes que, de algún modo, están ya previstas en el prólogo que hace Jorge C. Trulock a la obra, cuando, de un lado afirma con sorpresa —e insinuando así el valor de la novela (valor, quizás en dos sentidos: uno por la validez misma, pero también por lo valiente de su propuesta)— que “estábamos en el 53 [...] cuando [en España] aún no existía el sexo...” (p. 19) y, de otro, cuando sugiere que la obra, por la manera como está formalizada, exige un modo de lectura distinto (“tomar el rábano por la hojas y trabajarlo hasta encontrar un fruto dorado y en sazón”). Dos inquietudes que a la larga convergen en una misma pregunta: ¿hasta qué punto se puede considerar a **Mrs. Caldwell habla con su hijo** como una obra revolucionaria, tanto en un plano político como en uno formal?

P resentación

La evolución del trabajo responde en realidad a la necesidad de ofrecer satisfactorias respuestas a una serie de preocupaciones frente a la lectura inicial de esta novela de Cela, poco estudiada, y que podrían sintetizarse así:

- Lo que a primera vista impresiona de Cela en esta novela es su capacidad de alteridad, su —por llamarlo de alguna manera provisional— gran arte de la ventriloquia. Pero la opción de Cela por escribir «como mujer», ¿es en realidad tan sólo una trampa, es apenas un travestismo, o la escritura misma ha roto sus tabiques, dejando al lector sin la posibilidad de decidir si es lo uno o lo otro?
- La ausencia de un argumento o de una estructura formal canónica (cuestión anunciada de todas maneras en las “Palabras al que leyere”, una especie de advertencia del propio Cela), puede ser al comienzo una gran dificultad para el lector, pero, ¿es la *forma* que adopta **Mrs. Caldwell habla con su hijo**, como lo anuncia Cela, apenas una técnica de novelar o responde a otra motivación? ¿Ha resultado de una elección consciente o se ha producido en el proceso mismo de creación?

- ¿Es en realidad el discurso de Mrs. Caldwell un discurso femenino? ¿Cómo, entonces, “comprobarlo”? ¿Es la naturaleza informe de la novela un rasgo de esa feminidad? ¿Por qué escribe Cela una novela así? ¿Qué quiere decir en realidad Trulock con sus advertencias? ¿Acaso despliega Cela alguna estrategia política? ¿Cuál es la *clave* con qué debe leerse la novela?

Un primer intento del trabajo consistió en examinar la posibilidad de establecer un valor político y un valor formal a la obra. Con relación a lo político, se examinaron dos textos en busca de una respuesta: **La construcción sexual de la realidad** de Raquel Osborne y **Política sexual** de Kate Millett. Sin embargo, el hecho de no poder atribuir a Cela, como autor, un discurso feminista y las mismas dificultades teóricas para desarticular la pareja feminidad / feminismo, llevaron a abandonar rápidamente esta vía (¿cómo vincular a Cela, desde una perspectiva que deslegitima el punto de vista masculino, con la dimensión política del feminismo?)

Entonces, la lectura del artículo de Manuel Abellán: *El discurso prohibido por la censura en el primer franquismo* (del libro: **Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular**, de Myriam Díaz-Diocaretz),

abrió otras posibilidades, pues condujo a la siguiente reflexión: ¿no será que la novela de Cela (cuya primera redacción fue realizada durante el año de 1947, en pleno primer franquismo), al trasladar el escenario a Inglaterra y al trastocar la voz y el discurso del autor en unos de mujer, actúa como una estrategia que —al evadir la censura de este modo— busca hacer una crítica a las políticas nacionalistas y moral católicas de Franco? ¿No es acaso la novela, en su forma misma, una transgresión a ese orden discursivo hegemónico? Pero, ¿se puede comprobar esta intencionalidad política? ¿Ha elegido Cela ese destino político de su escritura o, más bien —como habría ocurrido también con el tratamiento formal— lo ha asaltado?

La insubordinación lógica se da en la manera como los fragmentos estructuran la exposición de las ideas, pues no corresponden a una organización normal de argumento o de narración canónicos.

Se trabajó inicialmente de un modo más o menos tradicional, para establecer el “grado” de feminidad del discurso de Mrs. Caldwell (análisis intrínseco) y sus “motivaciones” (análisis extrínseco). Luego se intentó dar cuenta del *devenir mujer en la obra*, para preparar así una discusión final sobre la creatividad

De este modo, el trabajo pasó por tres momentos:

- Un análisis intrínseco del plano de representación la obra, en busca de un posible modelo estilístico y retórico de los *papeles* de Mrs. Caldwell.
- Un análisis del plano narrativo que intentaba establecer la motivación estética de la obra.
- Un análisis del plano discursivo de la obra en busca de sus motivaciones “políticas”.

Análisis de la obra

Tres planos

El análisis de **Mrs. Caldwell habla con su hijo** se realizó en tres niveles: el plano de la representación, en el que interesa sobre todo la voz representada (su estructura estilística); el plano narrativo, en el que se observó la obra como un todo narrativo (en busca de su patrones genéricos); y el plano discursivo en el que se examinaron las motivaciones ideológicas, y de otro tipo, de la obra.

Resulta importante aclarar la forma como se segmentó la obra para realizar el análisis de los tres planos. Se llama “los papeles de Mrs. Caldwell” (papeles), a los fragmentos numerados desde el 1 hasta el 200 (incluidos aquí los títulos), donde se hace un ejercicio “autónomo” de la escritura de Mrs. Caldwell. Estos “papeles” fueron la base material de

análisis del plano de la representación. Se llama la “novela” o la “obra” al conjunto que incluye, además de los *papeles*, todo lo que tiene que ver con la intervención del “editor”, es de decir, los marcos (“Advertencia” y “Otra advertencia”), la numeración, los fragmentos posteriores al número 200 (y muy especialmente los últimos cuatro, agrupados bajo el título: “Cartas desde el Real Hospital de Lunáticos”); las intervenciones del autor en su: “Algunas palabras al que leyere”, y el prólogo de Jorge C. Trulock. Es decir, todo lo que puede considerarse como la mediación de la mano del autor que, como se verá, *cierra* la obra

El plano de la representación

¿Cuál es el imperativo estilístico de lo que, por ahora, se llamará, siguiendo el juego de Cela, los *papeles* de Mrs. Caldwell? ¿A qué “situación comunicativa” responden? ¿Bajo qué estructuras retóricas se organiza?

Los *papeles* constan de un total de 212 fragmentos, cuya intitulación individual manifiesta ya una cierta intención de autonomía¹. Cada uno obedecería, pues, a una situación distintiva y el análisis debería emprenderse en forma particular. Sin embargo, es posible encontrar rasgos

¹ Se verá cómo la sección llamada por el “editor”: “Cartas desde el real Hospital de Lunáticos”, constituye una excepción a esta autonomía y por eso ha sido “titulada” y “separada” por el editor.

generales de su variación estilística, acudiendo a lo que Van Dijk denomina: las condiciones del hablante (en este caso la propia Mrs. Caldwell)² y que están documentadas a través de las tres estrategias narrativas de la novela: las “advertencias” del supuesto editor de los papeles, donde se ofrecen datos sobre el contexto de Mrs. Caldwell; el decurso mismo de los *papeles*, a través del cual es posible obtener información sobre algunos factores situacionales que estarían determinando el estilo en el discurso de Mrs. Caldwell; y, finalmente, las llamadas (por el “editor”) “Cartas desde el real Hospital de Lunáticos” (los últimos cuatro fragmentos), que testimonian sobre todo el deterioro mental del hablante.

Una primera condición situacional (condición ad-hoc, según Van Dijk) es la que se llamó provisionalmente “la franqueza en el discurso de Mrs. Caldwell”. Esta condición (que se ratifica de muy diversas maneras en los *papeles*, no sólo por lo que se “atreve” a confesar o a denunciar Mrs. Caldwell, sino — como se verá más adelante —, por la

² Con este sentido, expuesto por el propio Van Dijk, se abordó también el análisis de dichas estructuras en **Mrs. Caldwell habla con su hijo**:

Mientras que la estilística pone de relieve formas lingüísticas gramaticalmente diferentes y las relaciona con propiedades del contexto estilístico como, postura, actitud, carácter, y factores sociales, la retórica permitirá reconocer también otras estructuras... y estará más dirigida al elemento cualitativo por el cual el texto posee una eficacia...; con ello, el significado se basa mucho menos en la postura que en las intenciones comunicativas del hablante, es decir, en la modificación que él desea provocar en el oyente (p. 126).



manera como lo hace) corresponde a su vez a una actitud más general, que podría definirse como de un “escepticismo liberador”. Las propias palabras que Mrs. Caldwell va tejiendo lo confirman, como cuando afirma: “ahora que no tengo miedo” (p. 35) o “nada me importa” (p. 89) o “ahora que estoy tan sola” (p. 63); palabras que si bien denotan en principio una disposición negativa, en realidad están preparando la posibilidad de una expresión de lo que ella misma va a llamar **la verdad**, es decir, la liberación de sus deberes para con la moral o para con la reglas de comportamiento que se esperarían de su rol social: “Debes creer que en esto, como en todo, te digo la verdad y nada más que la verdad” (56), afirma Mrs. Caldwell como para dejar en claro esta condición.

El escepticismo de Mrs. Caldwell se explica en la medida en que se comprueba (mediante la información que ofrecen las tres estrategias narrativas mencionadas con anterioridad³) que ella se ha liberado de los lazos sociales: no sólo es una mujer viuda, sino que ha perdido a su único hijo, Eliacim, muerto en la guerra. Es decir,

que Mrs. Caldwell ya no es, en términos de Althusser⁴, un sujeto ideológico, pues ya no cumple con las mínimas funciones que la integrarían a la sociedad: esposa y madre (y también es consciente de ello); además está vieja y enferma (¡mentalmente para colmo de todo!). Y si ya no es un sujeto, si está libre de la estructuración ideológica, puede permitirle el lujo, a cambio, de exponer crudamente su propia subjetividad; puede, siguiendo a Patricia Violi, exponer su individualidad libremente⁵. Estando afuera de la estructura, al discurso de Mrs. Caldwell no se le puede exigir, cordura, sensatez o lógica, que serían las condiciones de una comunicación entre sujetos hablantes racionales, adscritos a la estructura ideológica. Su organización, entonces, responderá a parámetros propios de una situación muy particular (como se verá, cuando intentemos desentrañar, ya no la variación estilística del discurso, sino su estructura retórica).

Con relación al oyente, también se presenta una situación de extrañamiento: el destinatario de los *papeles* de Mrs. Caldwell es su hijo ya muerto. Si bien la

⁴ Para Althusser, el sujeto ideológico es aquel que se siente integrado en una estructura social, es decir, se percibe a sí mismo como alguien que mantiene una relación significativa, y no como una mera función. Un sujeto así puede desempeñar, sin mayores mortificaciones, el papel que la sociedad le asigna; cosa que en Mrs. Caldwell ya no se da.

⁵ Me refiero a lo que Patricia Violi en su artículo: *Sujeto lingüístico y sujeto femenino* (del libro: **Feminismo y teoría del discurso**, compilación de Gulia Colaizzi), expone en el sentido de considerar que la expresión femenina sólo puede entenderse (incluso lingüísticamente) sólo si a la mujer le se considera como un sujeto específico, es decir, libre de las categorías impuestas por la lingüística (machista) que generalizan al sujeto y ocultan la diferenciación individual.



correspondencia con “el ausente” es una situación comunicativamente plausible (la carta es el medio más natural para vehicular este tipo de comunicación en “diferido”, pero en general la escritura lo es), la ausencia definitiva implica una aberración de esa situación en la medida en que el carácter pragmático de la comunicabilidad: la posibilidad de respuesta, se pierde por completo. Pero no es tanto esta aberración comunicativa la que hace de los *papeles* un discurso sui géneris; es la manifestación de una actitud frente al destinatario de un “como si estuviera vivo”, la que hace que el estilo de los *papeles* tienda hacia una ambigüedad generalizada. Muchos de los fragmentos tienen la forma de consejos, reproches o felicitaciones, que son expresiones “integradas” (es decir, poseedoras de una función y, por lo tanto, basadas en la eficacia del eje destinador/destinatario), pero resultan evidentemente inútiles, no sólo por el anacronismo de la situación, sino por la falta de una consecuencia perlocutoria.

Así, la variedad estilística de los *papeles* se acota entre la franqueza de un “ahora puedo decirlo” y el escepticismo de un “ya para qué”. Sin embargo, estas son apenas las cotas de una variedad discursiva que pasa por la exposición (siempre franca, siempre escéptica) de estructuras como la confesión, la advertencia, la evocación, el reproche, el

consejo, la felicitación, la denuncia; y por un, también amplio, espectro de expresiones como la rabia o el desprecio, el deseo o la tristeza; siempre en un tono cotidiano de conversación.

No sólo es la falta de homogeneidad en los temas que son expuestos a lo largo de los 212 fragmentos, sino la ausencia de un enlace narrativo o argumental.

También en este plano estilístico se puede ofrecer otra característica general del discurso de Mrs. Caldwell, que podría reflejar lo que Patricia Violi denomina la conexión entre experiencia, lenguaje y pensamiento (Violi, p.139). Se trata de lo que se llamará *la insubordinación* del discurso de Mrs. Caldwell, que se manifiesta de diversas maneras. Al menos tres de estas maneras de insubordinación del discurso de Mrs. Caldwell serían: una violación de la lógica convencional, una violación de las reglas sintácticas, una puesta en escena de criterios de selección impertinentes; todo lo cual tiende a generar en los *papeles* una estructura retórica muy eficiente en cuanto a manifestación y reflejo de esa liberación descrita arriba.

La insubordinación lógica se da en la manera como los fragmentos estructuran la exposición de las ideas, pues no corresponden a una organización normal de argumento o de narración canónicos.

Así por ejemplo, el fragmento #8: *El Coñac y el ron*, se abre con la expectativa de presentar la relación entre la juventud y su afición a lo sinóptico. El desarrollo del fragmento toma un rumbo diferente: el reproche y luego el consejo. Y se cierra con una conclusión impertinente, que sin embargo remite al título; es decir, que el fragmento se abre para luego cerrarse sobre sí mismo. Esta “falta de lógica” de los fragmentos puede tener varios matices, aunque casi siempre tiene que ver con un falso cierre. Así en el fragmento #13: *En la piscina*, se presenta una historia (extraña por lo demás) acerca del comportamiento de unas señoras en la piscina, que invita más a una crítica a los estereotipos. Pero la conclusión es inesperada, porque sólo se refiere a un elemento marginal del desarrollo del párrafo, con lo que se produce una sensación de inutilidad del argumento. Esa misma situación de impertinencia se presenta en el fragmento #18: *El tren de cremallera*, donde la conclusión o cierre se refiere sólo a la última frase del párrafo. A veces el cierre de los párrafos abre hacia espacios inesperados o contradictorios, como en el párrafo # 24 *La trucha*, donde, tras una evocación muy positiva de los momentos que Mrs. Caldwell y su hijo compartían en el campo (y que concluye en forma *lógica* con un “¡Qué bien la pasábamos!”), se extiende una frase más: “A la ciudad volvíamos mustios y cariaconteci-

dos, ¿te acuerdas?, con el alma pálida y la cabeza debajo del ala”, con lo que la estructura lógica de la exposición se invierte, generando la ambigüedad (la pregunta: “¿por qué?” queda flotando en el ambiente, tras la lectura de muchas de esas falsas conclusiones de los párrafos).

Un ejemplo claro de insubordinación sintáctica son las digresiones impertinentes de algunos de los párrafos, que a veces llegan a extremos delirantes como el siguiente (primer párrafo del fragmento #27: *la moneda falsa*):

Con tu moneda falsa en el bolsillo, hijo mío, tenías un gracioso aire de monedero falso. Los monederos falsos, hijo, mío, son suspicaces y taimados, como alacranes o como segundas doncellas, y en las reuniones de familia, nadie los defiende, ni siquiera Tío Alberto que, como tu sabes muy bien, es un disoluto que tuvo una novia mulata y que tiene, todavía muchos amigos en el Continente.

En un sólo párrafo, se suceden al menos cinco ideas cuya conexión hay que forzar o simplemente olvidar: la moneda falsa en el bolsillo de Eliacim, su parecido a un monedero falso (¿existen?, ¿tienen la

importancia de una moneda falsa?), las características de los monederos falsos y su “posición social” y luego la aparición de Tío Alberto cuya *disolutesz* podría articularse a una sanción social de los monederos falsos, pero que en realidad resulta vinculado de una manera forzada a una idea que sólo se podrá resolver después (y eso en forma parcial). La ideas corren como las de los fatrias del carnaval medioeval: sin orden, ni subordinación, asociadas en forma libre, sin ninguna jerarquización.

Algo que podría vincularse a la insubordinación es la selección de los temas tratados. No sólo es la falta de homogeneidad en los temas que son expuestos a lo largo de los 212 fragmentos, sino la ausencia de un enlace narrativo o argumental. No hay ideas principales que requieran de un desarrollo a través de ideas secundarias, no hay una trama narrativa que asocie lo distintos temas, no hay, en apariencia, ninguna intención por ofrecer un todo coherente. Pero si hay por momentos una conciencia de esta actitud de insubordinación, como en el fragmento # 29: *La sopa*, en el que Mrs. Caldwell se queja: “¡Ay, hijo mío qué ignorancia la de los hombres ante la sopa! A muchos grandes hombres quisiera yo ver, a muchos grandes hombres que han pasado a la historia en letra de regular tamaño, pensando ante esto que yo ahora”. Y luego concluye

afirmando: “Pues bien, a pesar de todo, nada útil puedo decirte sobre la sopa”. El fragmento # 41: *Los muertos y otros pensamientos igualmente vanos*, es especialmente clarificador de este tipo de actitud: “Pensamientos vanos pueden albergarse varios al cabo del día; es tan sólo preciso prestar cierta atención... ¡Multitud, multitud de ellos!”. Esta frase ofrece lo que podríamos llamar la explicitación del plan de composición de los *papeles*: frente a una ausencia de organización hay, a cambio, una lógica de composición: exponer los pensamientos vanos, que tienen tanta importancia como lo profundos, precisamente por su inutilidad.

Siendo la fragmentación también uno de los rasgos de esta novela contemporánea, se percibe como plan de composición un tipo mosaico, es decir unidades autónomas con grandes blancos que unen unas piezas a otras.

Esta insubordinación, unida a la franqueza y a la aparente inutilidad del discurso, podría llevar a pensar que la escritura de Mrs. Caldwell es incoherente (al fin y al cabo sería la de una demente), pero en realidad está ofreciendo una paraconsistencia, es decir una coherencia o una lógica que no necesariamente sigue los patrones formales. Esta paraconsistencia es la que permite hablar de cierta organización retórica en los



Patricia Luna

papeles y que básicamente consiste en la intervención sobre la estructuras sintácticas y semánticas del texto que conforman un patrón, así:

- Elipsis sintácticas, especialmente en las exposiciones que se esperarían como argumentales (ausencia de conectores lógicos o de contextos referenciales).
- Repeticiones o paralelismos y estructuras cíclicas
- Anticlímax o inversiones en los componentes semánticos
- Quebrantamientos de orden lógico y/o narrativo

- Quebrantamiento de conexiones y coherencia.
- Digresiones frecuentes
- Información superflua (redundancia)
- Omisión de consecuencias esperadas
- Uso de discurso analógico
- Expresión irónica

La cuestión que viene ahora se refiere a la elucidación de las posibles funciones de estas estructuras estilísticas y retóricas de los *papeles*.

Una primera posibilidad es la *ventriloquía*, es decir la afirmación de que el autor ha utilizado en forma

consciente estas estrategias con el fin de dar verosimilitud a la voz que ha creado: la voz de una mujer escéptica, franca y posiblemente demente. ¿Es la estructura estilística de los *papeles*: fragmentación, insubordinación, escepticismo, inutilidad, incoherencia, etc., un reflejo del estilo discursivo de una mujer (vieja, escéptica, demente)? La dificultad para responder esta pregunta tiene dos caras: una es el hecho de que afirmar que existe una forma de expresarse de la mujer básicamente diferente de la del hombre exige, a la hora de decidir, convertirse en ese tipo de esencialista que sólo acepta que (como en el caso que nos ocupa)

cuando un hombre crea la voz de una mujer produce un expresión estereotipada; la otra es que aceptar que no hay diferencias esenciales en las expresiones del hombre o de la mujer convierte la pregunta en una cuestión sin sentido.

No obstante esta dificultad, se podría partir (para hacer un recorrido posible y necesario de la respuesta) de lo que afirma Toril Moi (Moi, 47 y ss.) cuando reseña la obra de Mary Ellman en relación con lo que es para ella la opción de una escritura femenina: el derrocamiento del estilo autoritario propio de los

Patricia Luna

hombres (que, por lo demás, habría relegado el lenguaje de las mujeres al de la sensibilidad). Para ello habría dos posibilidades: una es la rabia y la otra, la risa. En el primer caso, el estilo femenino tendería a moverse entre la denuncia explícita y la prosa satírica e irónica (e incluso evasiva), en la cual, con ingenio refinado, se exhiben, yuxtaponiéndolas, las contradicciones. En el segundo caso se haría uso del humor, capaz de relativizar lo “legítimo” (lo que los hombres han legitimado), exhibiendo “el revés las viejas jerarquías, borrando las antiguas diferencias y creando otras nuevas e inestables” (p.52). En cualquier

caso, lo que determinaría el estilo femenino sería la necesidad de socavar el tono autoritario del escritor, su actitud performativa⁶, cosa que, en principio, los *papeles* hacen, en la medida de que no imponen un discurso, no defienden una idea a ultranza y tampoco gestan una historia.

Cuando Toril Moi (70 y ss.) reseña la obra de Gilbert y Gubar, ofrece otra pista: “La estrategia literaria de las mujeres

⁶ Como *acto de habla*, los *papeles* no quieren imponer un hacer o una visión de mundo, no pretenden una perlocución (que alguien haga algo o crea algo que el hablante intenta imponer) y por eso se alejan del autoritarismo (incluso narrativo, porque ni siquiera se impone una historia).



(según Gilbert y Gubar) consiste en «asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina, especialmente... las polaridades paradigmáticas del ángel y el monstruo». Y aquí es donde el epónimo de *loca* aparece por primera vez en su explicación” (70). La figura de la loca es el factor común de todas las novelas del siglo XIX estudiadas en el libro de Gilbert y Gubar. La figura de la loca está asociada a imágenes binarias: confinamiento/escape, salud/enfermedad, fragmentación/totalidad. La pregunta que se abre ante esta evidencia y en relación con el caso presente sería: ¿Conoce Cela esta tradición literaria feminista que utiliza la figura de la loca para expresarse? Si es así, lo que habría hecho el autor de *Mrs. Caldwell* habría sido copiar ese modelo de expresión femenina (ahora: ¿con qué fin?).

Si para el análisis del plano narrativo se considera la obra de Cela en su conjunto completo, incluyendo no sólo los papeles, sino también los marcos y el epílogo e incluso los prólogos alcanza una homogeneidad, en la medida en que restituye un orden simbólico más claro, una coherencia y hasta una linealidad

El asunto parece complicarse cuando Toril Moi glosa las obras de las teóricas feministas francesas (101 y ss.), para quienes, en general, no es el sexo del

autor lo que verdaderamente cuenta, sino el estilo. Así por ejemplo, para Hélen Cixóus “los textos femeninos son textos que tratan de la diferencia” (118) en el sentido derridiano, es decir, considerada la “escritura como desplazamiento interminable del significado” que lo sitúa fuera del alcance de un conocimiento estable. Esta escritura femenina (independiente de quien la haga: un hombre o una mujer) se distingue porque da una primacía a la voz: “la mujer que habla es enteramente su voz..., está presente total y físicamente en su voz —y su obra no es más que una extensión del acto de hablar, reflejo de su propia identidad” (Moi, 123). Pero esa voz es la Voz de la Madre, a la que se ha vuelto a encontrar. De ahí que para Cixóus la literatura femenina esté situada en el terreno de las imágenes lacanianas de la fase preedípica, donde todavía no hay diferenciación sexual y donde tampoco ha entrado el orden simbólico de la autoridad; donde es, pues, posible destacar, “bajo el signo de la voz, tanto la franqueza como la generosidad” (124), dos actitudes que se han detectado ya como presentes en los *papeles*. Esta escritura femenina es de algún modo también violación de la autoridad, en el sentido de que se libera de la necesidad de expresarse según lo establecido por el orden autoritario del falo (laciano).

Para Luce Irigaray (otra de las teóricas feministas revisadas por Toril Moi),

aunque existiría un habla distintiva de la mujer “que surge espontáneamente cuando las mujeres hablan entre ellas”, no se puede decir nada de esa habla específica. Sin embargo se puede definir un estilo de la mujer que consistiría — en conexión con la sexualidad femenina, que es más táctil que visual— en rechazar la mirada y centrarse en lo táctil (153). Las características de este estilo serían la simultaneidad y la fluidez, la imposibilidad de “formarse”: “Su estilo resiste y ataca todas las formas, figuras, ideas y conceptos establecidos”, sería por tanto subversivo (insubordinado) y desorganizado (en el sentido de resistirse a organizarse bajo estructuras canónicas), aspectos que también se han observado en los *papeles*.

Finalmente, Julia Kristeva (la última teórica estudiada por Toril Moi), reafirma una posición antiesencialista y en lugar de dedicarse a encontrar las especificidades del lenguaje masculino o femenino, propone el estudio de las estructuras lingüísticas específicas en situaciones específicas, es decir, un estudio del discurso más que de la lengua, e inaugura la teoría textual, que sobre todo observa el comportamiento de la lengua en su contexto y en todas sus implicaciones ideológicas, políticas y psicoanalíticas. Desde esta perspectiva, el

sexismo del lenguaje es también un efecto del contexto y más específicamente una cuestión de las relaciones de poder. Es decir, que se marca como femenina o masculina una expresión en la medida en que obedece a una interpretación y a unos intereses y así se explicaría, que en algunos casos, la expresión de las mujeres se valore positivamente y en otros casos negativamente y viceversa, dependiendo del contexto del análisis. Esta relativización del problema del sexismo en el lenguaje permite más fácilmente comprender la necesidad de anular las posiciones esencialistas. Para el caso presente ocupa, la cuestión, desde este punto de vista, debería plantearse así: ¿tiene algún sentido establecer si los *papeles* están estructurados bajo una visión masculina o femenina? ¿O interesa más bien bajo qué contexto se formula la pregunta, es decir, con qué interés se plantea la cuestión?

Hay, sin embargo, una propuesta de Kristeva que permitiría llevar la cuestión hacia una visión más productiva, y es la que plantea cuando propone que, si bien el lenguaje se legitima en la medida en la que el sujeto entra en el orden simbólico lacaniano (y abandona el orden imaginario), existen siempre rezagos de las experiencias preedípicas, es decir, anteriores a ese orden autoritario que se manifestarían en el lenguaje en forma de contradicciones, sinsentidos,

rupturas, silencios y ausencias del lenguaje simbólico. Es más, como el proceso de significación se daría como interacción de esos dos ordenes, sería posible definir una posibilidad subversiva del lenguaje que consistiría en potenciar al máximo esos impulsos rítmicos propios del orden de lo imaginario. Eso es precisamente lo que habrían hecho los grandes poetas: introducir la subversión al lenguaje, mediante el paso o afloración de esas pulsiones preedípicas. Y aunque en teoría esa posibilidad se da tanto para hombres como para mujeres (pues en el orden imaginario aún no hay diferenciación sexual), habría una predisposición más fuerte en la mujeres que en los hombres: "No hay nada en las publicaciones pasadas o actuales de mujeres que nos permitan afirmar que exista un modo de escribir femenino... aunque sea posible descubrir peculiaridades estilísticas o temáticas" (Moi, p. 171). ¿En qué medida, podría hablarse de una escritura femenina en los *papeles*? ¿Hasta dónde, la ventriloquía de Cela le ha permitido encontrar estos caminos de la *semiótica*?

Más que de femineidad en un sentido esencialista, Kristeva propone hablar de marginalidad, en la medida en que lo

7 El término "semiótica" se utiliza aquí en un sentido kristeviano: cómo ese "otro" lenguaje que no responde (no puede responder) a la ley propia del orden simbólico y por lo tanto no obedece a gramáticas o reglas, sino a pulsiones libidinales; lo semiótico, pues, como proceso que cuestiona y atrapa los límites de nuestros sistemas sígnicos convencionales.

semiótico es marginal al orden simbólico. Es decir, habría, más que expresiones femeninas, expresiones marginales, o marginadas, del orden autoritario y desde el punto de vista de un orden imperante, la expresión marginal del orden imaginario (insubordinada, inútil, contradictoria) se percibe como una frontera en un doble sentido: como lo que está des-ordenado, es decir más allá; pero también como lo incontaminado, como lo que se debe proteger y re-integrar desde acá (Moi, p. 174).

Aguzando la lectura, podría hacerse de cada fragmento una denuncia y a la vez una trasgresión a la censura y al orden establecido; de modo que los aspectos formales del discurso de Mrs. Caldwell, podrían ser vistos también como elementos encubridores de la denuncia.

Cómo es la expresión semiótica? Según Kristeva (Moi, p. 177), como lo semiótico no puede desplazar lo simbólico, se expresa en forma negativa, es decir como ausencias, lagunas, rupturas, como subversión de los esquemas autoritarios de expresión. ¿No es esta negatividad la que está presente en los *papeles*, no es esta negatividad una indicación de la manera de rechazar un orden dominante? ¿No se debería entonces trascender la expectativa de una simple ventriloquía de Cela y pregun-



Kevin Estefan Alzate

tar si los *papeles* son más bien una estrategia de expulsión y rechazo del orden simbólico y que, pese a que ese mismo orden va a percibirla como inocua, su estrategia puede mostrar que es posible violarlo, que es posible insubordinarse desde el margen?

El plano narrativo

Una vez superado el plano de la representación se puede avanzar hacia un análisis del plano de la organización narrativa. Aquí también es necesario establecer dos fases: en una se considera los *papeles* como estrate-

gia narrativa autónoma (y aquí sólo se incluyen los fragmentos que van desde el primero hasta más o menos el número 200, pues de ahí en adelante se produce lo que se llamará la intromisión de la mano del autor); y, en otra, todo el conjunto de la obra. Se verá cómo, en la segunda fase, todo retorna al orden simbólico y entonces lo que habría podido ser subversivo termina subordinado.

Considerados como expresión autónoma, los *papeles* cumplen muchas de la características que Biruté Ciplijauskaitė ha encontrado en su estudio para la

novela femenina contemporánea. Así por ejemplo, Ciplijauskaitė informa que, en su búsqueda de identidad, lo que ella llama la *nueva novela*, descarta “lo apolíneo, el logocentrismo, el procedimiento ordenado, prefiriendo la asociación libre de inspiración dionisiaca” (17), aspectos que ya fueron detectados para los *papeles*. Igualmente esta *nueva novela* no desarrolla estructuras lineales, sino más bien fragmentarias y promueve la ambigüedad, así como también se aparta de una coherencia o continuidad narrativa, todo lo cual, de nuevo, corresponde a la expresión determinada para los *papeles*. De igual modo, en los



papeles, se puede apreciar lo que Ciplijauskaitė llama innovaciones estilísticas: “transformación de la sintaxis, lenguaje casi incoherente y orientación hacia el símbolo» (25). En una modalidad especial de la llamada por Ciplijauskaitė *novela actual*, se reportan actitudes igualmente coincidentes, como el uso de un interlocutor o escucha que desencadena el flujo de la confesión y del espejo en relación con el deseo (26). En general se ofrece como actitud generalizada el rechazo a un lenguaje y a un discurso heredados y una inclinación a lo informe que se vincula con lo oral y espontáneo o con lo improvisado (29), aspectos que también están presentes en los *papeles*. Sin embargo, también se afirma la dificultad de precisar lo que es el estilo femenino (29), cuestión a la que se volverá aquí, cuando se revise lo expuesto por Rita Felsky en torno a una supuesta estética feminista.

En el capítulo, *Procedimientos narrativos*, Biruté Cipliauskaitė, afirma que los procedimientos más comunes en la novela femenina contemporánea son, por un lado, la subversión (205), entendida como deconstrucción manifiesta en todos los niveles: “temas, tradiciones literarias, modelos estilísticos y lingüísticos”, y, por otro, la prioridad del yo, es decir, la subjetividad; procedimientos con los que “cada autora

procede a liberar la novela de un modo particular” (206). Esta liberación por lo general se manifiesta en la renuncia a una trama lineal, en la no admisión de principio y final, en el rechazo por la secuencia lógica y en una promoción del silencio y de la ambigüedad que va a generar, como efecto retórico, un hacer sentir el mensaje, es decir, un acercamiento a lo lírico (207).

La estrategia de Cela de construir un texto peligroso y subversivo y encubrirlo a la vez, responde a la necesidad de evadir la censura que durante la época en que fue escrito y publicado el texto aún permanecía en la España del primer Franquismo.

Siendo la fragmentación también uno de los rasgos de esta novela contemporánea, se percibe como plan de composición un *tipo mosaico*, es decir unidades autónomas con grandes blancos que unen unas piezas a otras (211), situación que está presente también en los *papeles*, donde la sensación que da su lectura es la de estar ante un álbum de imágenes, recursos, expresiones y deseos. En relación con esa misma “des-organización”, se observa que el discurso mismo es un discurso que se hace, que no está subordinado de antemano, es espontáneo e inconcluso. Se trata de “decirlo todo, sin seleccionar, ni construir”, como cuando se está frente al psicoanalista (212). De ahí la sensación de vacío, de asociación libre, de

ruptura de la sintaxis y de los silencios; como si el poder de lo irracional y del eros hubiera desplazado el orden de lo racional y entonces se estuviera frente a una expresión de lo prelógico, es decir, en los términos de Kristeva arriba anotados, de lo semiótico.

Pero Ciplijauskaitė también expone la dificultad de que todas estas características de la novela femenina contemporánea se puedan atribuir exclusivamente a la creación de mujeres: incluso aspectos como el gusto por lo inconcluso, la fragmentación y la escritura experimental en general, que bien pueden definirse como estrategias de socavamiento del orden establecido, no necesariamente son exclusivas de las mujeres escritoras. Pero aún más allá: el léxico, las imágenes recurrentes, los temas que estadísticamente podrían atribuirse a mujeres (al “criterio” de selección de las mujeres), se pueden encontrar en obras de hombres escritores: “Al llegar la hora de pronunciarse sobre si existe un estilo decididamente femenino... hay que admitir con humildad que la cuestión queda abierta” (224)

De hecho, toda esta cercanía comprobada de los *papeles* a las características tanto del habla, como de la escritura “femenina” y, en particular, de la novela femenina contemporánea, podría llevar a: 1, la cuestión de determinar quién ha sido el

autor de los *papeles* (ya no, tal vez, el autor real, como individuo, sino algún sujeto, como categoría filosófica, ¡lo que resultaría ya delirante!⁸) o, desde otra perspectiva, 2, a preguntar si realmente importa reconocer tal autoría. Por lo menos en lo que tiene que ver con el plano de la representación del personaje y de su acto: la escritura, puede afirmarse, por ahora, que los *papeles* constituyen ese tipo de texto “femenino”, definido en los términos en que Cixóus, Irigaray, Kristeva y Ciplijauskaitė lo han planteado. Sin embargo, quedan dos cuestiones por discutir: una es si es posible ser tan radicales al momento de definir una escritura femenina. Al menos siguiendo a Rita Felsky, no. En su artículo: *Más allá de la estética femenina*, esta autora logra demostrar que no existe un fundamento legítimo para clasificar un estilo particular de escritura como exclusiva o específicamente femenino y que, “por lo tanto, no es posible justificar la clasificación de las formas literarias en función del género ni el estudio de la escritura de mujeres como un corpus estético autónomo e independiente” (68).

Felsky, revisa las dos categorías predominantes de la teoría literaria feminista (al igual que Toril Moi): la corriente anglosajona, con su énfasis en una

⁸ Es un poco lo que se prepone el estructuralismo genético goldmaniano: determinar quién escribe una novela: ya no el individuo empírico que lo hace, sino la conciencia que hay detrás; un sujeto por lo general colectivo. Intentar algo así aquí, resultaría demasiado complejo y hasta inútil.

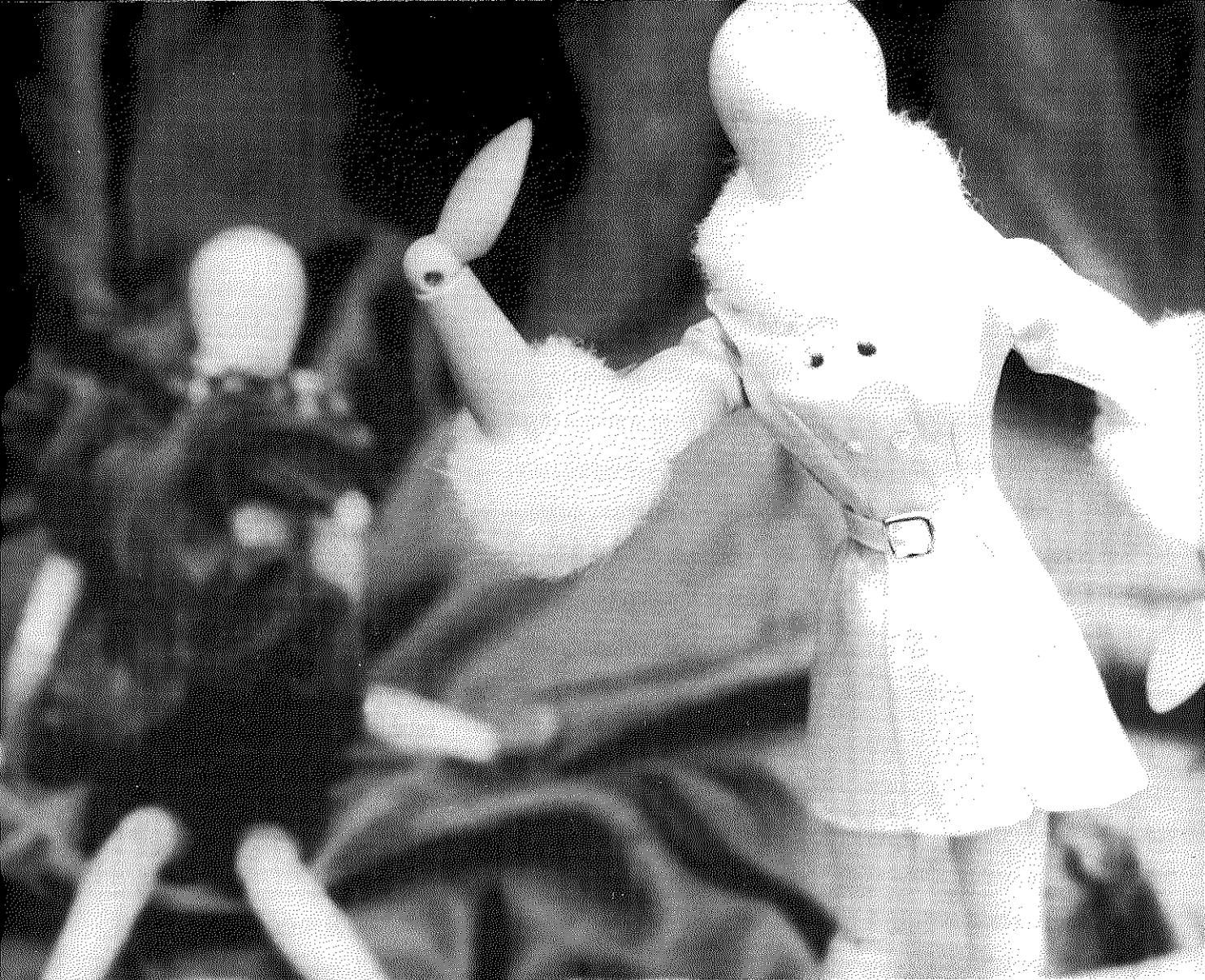
conciencia y en una experiencia específicamente femenina como legitimación de una estética feminista, y la corriente francesa, antihumanista, que recurre a una noción de lo femenino entendida como trasgresión de un orden simbólico falocéntrico, más que como una característica de la psicología femenina; y llega a la conclusión de que no parece posible defender un lenguaje literario específico de un género. Lo que la corriente francesa ha destacado como escritura femenina: la experimentalidad radical, “el juego lingüístico y la sintaxis no lineal, no son en absoluto exclusivos o específicos de las mujeres, sino que corresponden a un cambio cultural más general que se aleja de las modalidades analíticas y discursivas y borra la distinción entre literatura y teoría” (83), y cuyo efecto final: la recuperación del goce y la valoración de las pulsiones eróticas en la literatura, se ha venido preparando desde la aparición del modernismo y ahora se extiende en la era posmoderna. Pero hay algo igualmente dramático que denuncia Rita Felsky: “al sostener que la escritura de mujeres debe ser radicalmente otra que cualquier cosa que se haya producido antes, el feminismo se propone la desesperanzada tarea de generar una nueva estética a partir de la negación de

la totalidad de las tradiciones culturales y literarias vigentes” (90) y con ello, se codifican las diferencias hasta extremos inverosímiles. En general, para Felsky, el problema radica en la falta de visión contextual de estas definiciones diferenciadoras, en la medida en que se tiende a olvidar “la distinción entre marginalidad lingüística y marginación social y cultural ejemplificada por el estatus de la mujer” (94). Esta absolutización de lo femenino es incapaz, según Felsky, de dar cuenta de los numerosos y variados ejemplos de producción cultural feminista. Propone entonces una recontextualización de la escritura de mujeres, es decir un examen más profundo de la relación entre el género y las esferas de la cultura, “relacionando las diversas formas de escritura de mujeres con los procesos culturales e ideológicos que modelan los efectos y los límites potenciales de la producción literaria en contextos históricos específicos” (95). De este modo, es posible superar no sólo una noción crítica tan gastada como la intencionalidad del autor, sino la misma creencia de que existe una distinción necesaria o absoluta entre la escritura de hombres y mujeres: “Está claro que una variedad de posiciones textuales está disponible para ambos sexos, y que a

menudo es imposible construir una relación de determinación directa entre el género del sujeto que escribe y los rasgos formales y temáticos distintivos de una obra literaria” (96), dificultad que, precisamente, se ha venido teniendo a lo largo de este análisis.

A la estrategia de Cela se le puede reprochar lo que a la teoría de Kristeva de una potenciación de lo semiótico: que no conduce más que a la ruptura de estructuras lingüísticas, quizás a una perturbación de las bien establecidas categorías del régimen.

Atención a la heterogeneidad (no sólo a la diferencia) y a la apertura misma del texto literario en cuanto éste está sujeto siempre a nuevas interpretaciones (por el hecho de que las condiciones sociales e ideológicas de su producción desempeñan un papel importante en la determinación de lo que puede o no puede decirse del texto individual) es lo que finalmente sugiere Felsky para superar los impredecibles asaltos del esencialismo feminista. Un planteamiento similar expone Patricia Violi, cuando propone corporeizar el pensamiento y “desmontar” la categoría cartesiana de sujeto racional para darle cabida a la subjetividad femenina en una teoría de la expresión que reivindique la diferencia y



Patricia Luna

la diversidad, de manera que el sujeto del lenguaje ahora debe anclarse al individuo real “con todas sus determinaciones biológicas, físicas, psíquicas y con todo el peso de su historia y de su experiencia” (Viole, 130).

En este sentido la antropología feminista de Henrieta L Moore, constituye un aporte muy interesante, en cuanto se propone desmontar el esencialismo feminista y dar cabida a la diversidad y

no sólo a la diferencia radical: “Las mujeres de todo el mundo tienen problemas y experiencias similares... (pero), las diferencias entre mujeres son importantes y es preciso aceptarlas, ya que la política feminista no puede girar en torno a un grupo de mujeres que habla en nombre de otro (Moore, 228).

Habría que atender entonces a una evaluación crítica de los intereses ideológicos que articula el texto y a las

necesidades culturales que intenta satisfacer (98). ¿No es esto lo que tendría que examinarse en la novela de Cela?

La otra cuestión es afrontar las consecuencias que para el análisis del plano narrativo tiene considerar ahora la obra de Cela en su conjunto completo, es decir como un todo, incluyendo no sólo los *papeles*, sino también los marcos y el epílogo (las “Cartas desde el Real Hospital de Lunáticos”) e incluso los



Kevin Estefan Alzate

prólogos, pues de esa manera se encuentra que eso que a primera vista es incoherente, insubordinado, etc., alcanza una homogeneidad precisamente con la participación de esos elementos en apariencias marginales. Y esa homogeneidad que se da por la intervención de “la mano del hombre”, es la que devuelve la novela a su cauce *falocéntrico*, en la medida en que restituye un orden simbólico más claro, una coherencia y hasta una linealidad cuya subordinación ya no está solamente definida por

estrategias intrínsecas, sino que obedecería a eso que atrás se ha llamado intereses ideológicos, es decir, discursivos.

En efecto, tal y como se ha visto, los *papeles* han cumplido con una función representativa de un personaje y sobre todo de su voz (o mejor aún de su acto comunicativo específico: la escritura). Sin embargo, las características que anotadas sobre su “composición”, tales como la insubordinación, la fragmentación, la incoherencia, la no linealidad, la

no admisión de principio/fin, etc., son válidas sólo para una parte de los fragmentos. Pero a partir aproximadamente del fragmento 200 y sobre todo en la parte titulada “Cartas desde el Real Hospital de Lunáticos”, empieza a presentarse lo que puede considerarse como un desenlace, un cierre de la historia o de la anécdota que antes se presentaba precaria.

No parece gratuito que los últimos fragmentos hayan sido editados como

una sección aparte, tampoco que, tras la apariencia de una voz marginal (la del editor de los *papeles*), se informe sobre el contexto de Mrs. Caldwell; son esas intervenciones “marginales” las que devuelven los *papeles* a un orden simbólico: toda esa incoherencia, toda esa fragmentación, corresponde ahora en forma perfecta a una situación muy clara: la locura. La mujer no sólo está sola y vieja, está demente: de ahí que pueda entenderse por qué su expresión es tan “loca”. Es pues, un alivio. Un alivio no sólo que esté loca, ¡sino que además lo admita! ¿No estaba ya un poco loca cuando la conoció el “editor”? Esa es precisamente la función del marco “Advertencia” (y que se reafirma en la “Otra Advertencia”, cuando el editor se refiere a Mrs. Caldwell como “infortunada”). Los *papeles* de Mrs. Caldwell son peligrosos, si están en la frontera: si estuvieran del lado de allá, a lo mejor no podrían soportarse, pero están, gracias a las intervenciones del autor y del “editor”, del lado de acá. Así se puede exclamar: «¡Ah! Es una pobre loca, con razón». Como para tranquilizar a todo el mundo, el autor en sus “Algunas palabras al que leyere”, minimiza aún más la posibilidad del

peligro, reduciendo la “forma” de los papeles a una simple técnica narrativa (26), a un ejercicio que esconde, sin embargo, una clave (28), es decir un sentido trascendente que sólo el autor conoce, es decir un misterio que sólo el Padre podrá develar, es decir a un control de la autoridad. Casi imperceptiblemente, el texto vuelve a su “normalidad”, ahora se puede leer sin peligro: al fin y al cabo la etiqueta de “loca” tiene la doble función de mitigar la peligrosidad y la carga subversiva de los *papeles* de Mrs. Caldwell en tanto se los explica en términos de desvarío

¿Pero esta intervención del autor es simplemente eso: una restauración del orden que permite leer sin traumatismos un texto incoherente o esconde alguna actitud más profunda? ¿Por qué tomarse el trabajo de construir un texto peligroso y subversivo para luego encubrirlo?

El plano discursivo

Así que la ventriloquia es apenas una estrategia, dentro de una intención más amplia. ¿Cual es? ¿Importa saberlo? ¿Afecta eso la lectura? Tal vez no. Pero podría ensayarse la siguiente hipótesis: la estrategia de Cela que consiste en

construir un texto peligroso y subversivo (para el orden simbólico) y encubrirlo a la vez, responde a la necesidad de evadir la censura que durante la época en que fue escrito y publicado el texto aún permanecía en la España del primer Franquismo.

El análisis se realizó en tres niveles: el plano de la representación, el narrativo y el plano discursivo.

En su artículo, *El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo*, Manuel L. Abellán describe en forma documentada y precisa, cuáles fueron las motivaciones y también los mecanismos del aparato de censura montado por el gobierno de Franco, tras su victoria. Según el autor, durante el primer Franquismo (años cuarenta a sesenta), “se prohíbe en España, la nueva España, la circulación de obras antiespañolas, anticatólicas, pornográficas y disolventes en general” (184). Se trata de crear un nuevo sujeto ideológico, bajo la consigna de una españolidad, un catolicismo y una moral que no podía ser vulnerada y menos por una “literatura pornográfica” (que llegó a considerarse como el arma más eficaz contra esos nuevos propósitos ideológicos), de

manera que se prohibieron explícitamente “toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria y, en general, disolvente” (185). Por lo descrito por Abellán, la censura se montó con eficiencia y sobre todo con la paranoia propia de estos aparatos: no escaparon de sus garras, según Abellán, ni enemigos políticos, ni epígonos del franquismo, ni clásicos, ni modernos, de modo que no es aventurado afirmar que incluso autores ya consagrados como el propio Cela tuvieron que enfrentar esta censura.

Cela ha devenido mujer en un sentido Deleuziano del término, es decir, ha producido un texto, una escritura femenina.

Afirma Abellán: “Ante la rotundidad y eficacia del control sobre la venta y distribución de literatura en general, sería innecesario consignar que toda la trasgresión del discurso ideológico y moral resultaba a todas luces imposible” (193). Pero, a su vez, esto generó un público ávido en lecturas sugeridoras (194) y “la imposición exteriorizada de un discurso moralizante y moralizador trajo consigo la aparición de sucedáneos” (195). Es bajo este clima que

se escribe y publica **Mrs. Caldwell habla con su hijo**, un libro que perfectamente puede ofrecer una doble faz en el sentido de enmascarar una crítica y a la vez llenar una expectativa de ese público ávido. En ese orden, cobra interés la afirmación de Jorge C. Trulock en el prólogo: “Allá en el año 53, cuando aún no existía el sexo (por efectos de la censura), apareció de la mano de la poesía, y de qué manera: una llamita, un rescoldo, el soplo de brisa y una explosión. Y la risa de los pazguatos explotó, también, por los aires... cuánto amor (incestuoso), cuánto sexo... (Prólogo a Mrs. Caldwell, 19). Esa explosión de la que habla Trulock puede explicarse por la apreciación de Abellán: “se estaba abriendo cuando menos el apetito sensual, si no sexual, y se provocaba la agudeza de los sentidos en la búsqueda de cualquier denotación orgiástica, si la hubiere, en los textos” (197). Exigencia de una recepción distorsionada que seguramente genera una expresión nueva, enmascarada, del discurso prohibido. Y así como la dinámica recepción/producción del discurso sexual encuentra una salida, posiblemente lo antiespañol y anticatólico también lo haría.

Bajo esta perspectiva es posible plantear que Mrs. Caldwell constituye una estrategia para evadir la censura, pues a la vez deconstruye el orden imperante, y a la vez auto-reduce su peligrosidad: Cela construye los *papeles*, que, como se ha visto, por su exposición, por su manera, por la actitud que vehiculan, tienen un carácter subversivo (o, al menos, insubordinado); y paralelamente, los arroja con el manto del desvarío, los justifica y de ese modo reduce su poder. El riesgo de esta estrategia está, precisamente, en que los lectores que encuentren sean todos unos “pazguatos”, incapaces de comprenderla en su dimensión contradiscursiva. Sin embargo, el solo peso extensivo de los *papeles* podría garantizar cierta eficacia al momento de su recepción. En realidad habría que emprender un estudio de la recepción concreta de la obra y de la manera como se asimiló (o no) su estrategia evasora, para aventurar conclusiones más sólidas. Lo cierto es que no sólo en lo formal, sino en su contenido (re-leyendo ahora los papeles desde esta perspectiva), podrían encontrarse transgresiones tanto a la censura sobre lo sexual, como también a la que controlaba el



contradiscurso político. Así por ejemplo el fragmento # 43: *Las monarquías*, es una declaración más o menos explícita de defensa a la monarquía: “Resulta entretenido pensar en las monarquías”, escribe Mrs. Caldwell y más adelante, tras una vuelta aparentemente inconexa, declara: “defendamos nuestra propia monarquía porque es el último reducto de nuestro corazón... No defendamos, tercamente, el endurecido, el encallecido Rey... pero la monarquía necesita un Rey: un Rey que haga latir, con cierto objeto, nuestro insaciable corazón”. En el fragmento # 65: *los sucesos*, hay también un tono de denuncia, que luego se diluye con la estrategia de la insubordinación: “Hay gentes muy importantes, Eliacim, gentes de una real y no fingida y tolerada importancia, que se desviven por los sucesos, los atropellos, los descarrilamientos, los raptos, los asesinatos”. En el fragmento # 73: *El ganado en el establo*, se emplea otra estrategia: se aporta una imagen inicial y luego se establece por analogía (una de esas analogías forzadas) una descripción que también podría leerse como denuncia: se habla de la mansedumbre del ganado en el establo y luego se declara: “Lo mismo pasa con los niños y con los soldados en



el cuartel. Los mansos, hijo, los resignados, los silenciosos, guardan en el corazón los intactos saquitos del odio.... El ganado en el establo, Eliacim, está alineado como los hombres que esperan su fusilamiento”. Pero también se utiliza la ironía como en el fragmento #131: *Las más tiernas praderas*, donde se establece una sutil analogía: “Sobre las praderas más tiernas, Eliacim, sobre las verdes praderas que semejan trozos del dulce paraíso, hijo mío, pacen llenos de mansedumbre, los ciervos, y juegan al golf los miembros de la Cámara de Lores”.

En realidad no sólo podrían encontrarse las alusiones políticas más o menos explícitas, sino que, aguzando la lectura, podría hacerse de cada fragmento una denuncia y a la vez una trasgresión a la censura y al orden establecido; de modo que los aspectos formales del discurso de Mrs. Caldwell (justificados como características estilísticas de una loca), podrían ser vistos también como elementos encubridores de la denuncia.

Como reto literario, la trasgresión a la censura es un buen ejemplo de lo que el lenguaje poético (y el literario en

general, pero sobre todo aquél que es potenciado conscientemente en su aliento subversivo) es capaz de hacer, cuando de erigirse como contradiscurso se trata. Gérard Genette en un artículo ya olvidado⁹ que trata sobre lo verosímil y la literatura realista, asegura que en la medida en que el autor accede al condicionamiento contextual, pierde en capacidad de contestación política: no se trata de exponer rabiosamente una situación de arbitrariedad (y menos si se ha montado un aparato de censura), sino de ofrecer posibilidades de desalienación. Genette propone tres mecanismos literarios para llevar a cabo con eficiencia discursiva tal desalienación: la parodia, lo fantástico y el lirismo. Si bien, estos mecanismos no están presentes en una forma pura en la novela de Cela, podría afirmarse, a cambio, que la estrategia general que se ha utilizado: *construir el discurso de un ser marginal al que se le puede perdonar su desvarío*, contiene trazas y cruces de los tres mecanismos. En últimas, el discurso de un loco es paródico, irónico y hasta satírico (y por lo tanto, puede pronunciarse

“verdades”, sin que se le sancione por ello) y por su “desconexión” lógica, por su incoherencia, suena fantástico e inquietante; pero sobre todo, está liberado de toda integración y de toda justificación relativa: puede aparecer en forma espontánea y provisoria, para interrumpirse sin excusa; puede actuar en forma “impertinente” porque no está obligado a ninguna subordinación: es autónomo y por eso in-conforme. ¿Pero es realmente subversivo? Un discurso así, ¿acaso es capaz de modificar los acontecimientos? O, ¿sólo está disponible para suplir esa necesidad de sucedáneos del discurso directo, para satisfacer un público ávido de lecturas sugeridoras?

¿Conoce Cela esta tradición literaria feminista que utiliza la figura de la loca para expresarse?

A la estrategia de Cela se le puede reprochar lo que a la teoría de Kristeva de una potenciación de lo semiótico: que no conduce más que a la ruptura de estructuras lingüísticas, quizás a una perturbación de las bien establecidas categorías del régimen, pero no a la acción revolucionaria propiamente dicha, pues un texto que socava o debilita

el significado no es necesariamente revolucionario. Claro, este “reproche” se justifica sólo si se acepta la motivación política del discurso, sólo si se da por sentado que Cela ha creado el discurso de un loco para hacer crítica política, evadiendo su aparato de censura. ¿En qué sentido ese acto resulta inocuo? En la medida en que constituye una estrategia aislada, casi que individualista (y que además promueve un juego individualista). ¿Hasta qué punto la estrategia de Cela no conduce más bien a un nuevo escepticismo, en el sentido de que el mensaje final de su libro podría interpretarse como que habría que estar loco sin duda, es decir, cruzar la frontera, para enfrentar efectivamente el régimen opresivo? Mientras tanto (mientras se alguien se decide a cruzar la frontera), ¿habría que contentarse con “jugar” al niño malo que hace una pilatuna al papá sin que este se entere; pilatuna, por lo demás inofensiva?

Acerca de la creatividad literaria y el devenir

De alguna manera se ha afirmado ya que la escritura poética es en sí misma un proceso en el que se promueven las dos cosas: lo simbólico y lo semiótico; quizás

⁹ Me refiero al artículo: *La escritura liberadora*, publicado en el volumen *Lo verosímil*, un estudio de los estructuralistas franceses (a la cabeza de los cuales estaba Roland Barthes), dedicado a examinar cómo el discurso puede llegar a ser verosímil o a socavar (como en el caso del artículo de Genette) la verosimilitud, liberándose de categorías discursivas tradicionales, lo cual resulta muy útil en nuestro análisis.

al final lo simbólico restablece el orden, pero en Cela (en esta obra de Cela) se ha potenciado efectivamente lo semiótico: *Cela ha devenido mujer* en un sentido Deleuziano del término, es decir, ha producido un texto, una escritura femenina: ¿no consiste en eso la creatividad: en poner en juego la posibilidad de un devenir (en este caso un devenir mujer), independiente de quién lo haga?. Al respecto, el pasaje en que Cixóus habla de "lo intermedio" traduce efectivamente ese devenir, ese paso de lo uno y lo otro, ese ser simultáneamente lo uno y lo otro, que ha ocurrido en la obra de Cela:

Admitir que escribir es trabajar en lo intermedio, inspeccionar el proceso de lo mismo y de lo otro, sin el cual nada podría vivir, deshacer el trabajo de la muerte, admitir esto es querer a los dos tanto como a ambos, al conjunto de uno y otro, no fijado en la sucesión de lucha y expulsión o en algún otro tipo de muerte, sino infinitamente dinamizado por un proceso incesante de intercambio de un sujeto al otro.

Más que un acto bisexual, como lo propone Moi (Moi, p. 120) al interpretar este pasaje, la escritura poética, y toda creación artística, consiste en el trasiego por zonas intermedias, por capas que surgen una vez que se liberan los condicionamientos de la polaridad cultural de lo uno o lo otro, de lo que llaman Benhabib y Cornell, la lógica binaria (28). Entonces afloran regiones intermedias en que no se es ni lo uno ni lo otro, pero tampoco únicamente lo uno y lo otro a la vez (que sería lo propiamente bisexual), sino un estado informe, un (en términos deleuzianos) cuerpo sin órganos, una potencia molecular: un devenir, una haceidad, una desterritorialización.

¿Cuál es la *clave* con qué debe leerse la novela?

En la obra de Cela, esta desterritorialización se da efectiva y eficazmente en los *papeles*, pero el final de los mismos, con el cierre de una trama y con la inclusión de los marcos que dan forma de novela al conjunto, se efectúa una acción de re-territorialización. Hay pues dos momen-

tos en la obra de Cela: en una logra trazar una línea de fuga, en la otra la atrapa y la bloquea. Actúan entonces dos conciencias: una que ha devenido y otra que se avergüenza de ese devenir, una que acontece y otra que resigna, una que expulsa, otra que reprime.

Quizás lo más interesante de todo este recorrido que se ha hecho esté en la visualización de ese proceso en el que un autor, creyéndose dueño del texto, lo cierra y le bloquea su fuga. Quizás el miedo ha matado la línea de fuga que ha creado el propio Cela, quizás los dispositivos de poder contra los que él quiso luchar, actuaron de una forma imperceptible, trabajando sobre su conciencia, sobre su cuerpo, sobre su escritura y, al final, quien ganó el juego no fue él (que creyó evadir la censura) sino la máquina binaria, el régimen, que por caminos imprevistos, y a lo mejor incontrolados e inconscientes, recortó esa fuga y obligó a la autor a meter su mano.

