

"Sombra ella misma", de Aline Pettersson

Segovia Machado, Norma Lucía

2015-03-12

<http://hdl.handle.net/20.500.11777/533>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>

SOMBRA ELLA MISMA, DE ALINE PETTERSSON*

Norma Segovia**

A partir del texto autobiográfico de Aline Pettersson, *De cuerpo entero*, pretendo analizar cómo la autora logra el desarrollo de la identidad femenina, enclavada en la corporalidad, en el personaje “Adelina”, de la novela *Sombra ella misma*. Desde la mirada de la narradora testigo conocemos a la protagonista, una solterona ya madura, que vive en la soledad más absoluta, sólo acompañada de su canario, Felipe, y con la oportunidad de platicar algo con alguien exclusivamente durante las horas de trabajo en que está en la tienda, de la cual es propietaria, cuando algún cliente se acerca a comprar.

En la autobiografía citada, Aline afirma que todo lo que se escribe es acerca de uno mismo, sobre “las obsesiones de quien lo ideó”, de quien inventa la historia. Aunque, aparentemente, el relato no tenga nada que ver con la vida del autor, ahí está el ser y el quehacer de éste, ya sea en los temas, los espacios, los personajes, los incidentes, pues algo de la vida del escritor/escritora se cuela en el texto. Para testificar esto me apoyo en la afirmación de Aline, sobre la búsqueda de sus comienzos como escritora, donde señala que ella empezó a escribir al

* Ponencia presentada en el XI Congreso Internacional de Literatura Femenina Hispánica Cruzando Fronteras: 25 Años de Hispanismo Femenino en el Extranjero, 21-23 de septiembre de 2000, Glendon College-York University, Toronto, Canadá.

** Docente e investigadora de la UIA Puebla.

mismo tiempo que a leer y reseña cómo sus recuerdos de infancia le sirvieron para encontrar uno de los *topos* de la novela que nos ocupa en esta investigación. En palabras de la autora:

Fue tan fuerte la impresión que me hizo el trayecto, que la escena del tren que aparece en mi novela *Sombra ella misma* parte de mis recuerdos de infancia, de ese tren cadencioso que me permitía leer, mirar por la ventanilla y hasta aprender a jugar un solitario de baraja, con lo que mis padres pretendían librarse a ratos de mis agobiantes preguntas (p. 17).

De igual manera, la conciencia de la propia identidad va desarrollándose a partir de la escritura sobre sí misma: "... me pasaba el tiempo registrando mentalmente todo lo que acontecía a mi alrededor. Es decir, no sólo lo que observaba, sino lo que esto me producía por dentro" (p. 16). Esta autoconciencia es la que se desarrolla en el personaje de Adelina, pero a partir del descubrimiento de su corporalidad en consonancia con la del mundo exterior, aunque éstos son momentos especiales, "de luz", de gracia que no se dan todo el tiempo. En *Sombra ella misma* dice Pettersson:

Hay veces que los objetos se llenan de una luz, generalmente ausente, marchita, entonces se destacan contra el fondo de la vida diaria, se hacen presentes con fuerza, y parece ser que esta mañana de jueves es uno de esos momentos. La mujer percibe las diferentes texturas en su piel que despierta (p. 87).

Como se ve, hay una consonancia entre escritura y autoconciencia, sea ésta física o espiritual. La autora defiende esta tesis en su autobiografía y yo pretendo demostrarla con el análisis de *Sombra ella misma*.

Esta noveleta tiene como principal personaje a Adelina, una mujer soltera y solitaria que, con base en evocaciones a lo largo de un día, revive toda su vida y, especialmente, un antiguo y único amor, éste con rituales de intenso erotismo. Pettersson presenta la diégesis a través de la mirada de narradora testigo en la primera parte del texto, con lo que logra un acercamiento diferente a las acciones de la trama, los sentimientos, las actitudes y los comportamientos de Adelina y, la segunda parte, la voz de la narradora protagonista recrea con una intensidad inusitada, logrando un delicioso erotismo desde lo imaginario, la figura de Felipe, el único hombre al que la ligó una relación genital, en la

personificación del canario, singular receptor de sus pensamientos, afectos y caricias íntimas.

También recuerda los momentos claves de su existencia desde su propia perspectiva. Mezclando vivencias y cavilaciones, en el tiempo subjetivo que necesita la evocación, se remonta a la adolescencia: “Primero, cuando empezaba a atisbar la vida, cuando las trenzas colgaban a mi espalda y la mochila me golpeaba las piernas al caminar” (p. 128). La segunda parte de la novela, desde la voz de Adelina, presenta una textura singular, en que lo textual corporal invade lo textual discursivo, manifestando el infinito poder de la escritura de Pettersson: Adelina escribe a diario sus reflexiones y las elimina al otro día sin leerlas. ¿Las páginas finales en primera persona son fruto de su escritura o son reflexión exclusivamente a nivel del *fluir* de la conciencia? Creo que no, pues tipográficamente están estructuradas con la puntuación del discurso elaborado. No es el *fluir* de la Molly de Joyce, sino la reflexión al estilo diario íntimo, contrapuesto el relato que hay aquí con la primera parte, en que la narradora testigo da su punto de vista sobre la trama existencial de Adelina. En cierta forma, Aline reconfigura esta texturización del texto en su libro autobiográfico *De cuerpo entero*:

La historia personal sólo resulta de interés para quien la narra. No hay tantas anécdotas que puedan rebasar la barrera del espejo. Ese espejo de tinta que pretende devolver a quien lo emplee una imagen, en la que acaso ni él mismo se reconozca. Pero existe también otro, no sé si llamar tropiezo, y es que al volver los ojos atrás en la historia y en el papel, se descubren tantos muertos, se recuerdan conversaciones inconclusas, citas pospuestas para siempre. Escribir de uno es andar a lo largo de un corredor donde tantas puertas han sido canceladas (p. 43).

Tal vez por estas palabras es que Adelina cada día rompe lo que escribe: Adelina cancela puertas al escribir sobre ella misma.

Cada noche, Adelina tomaba su pluma y escribía, acompañada por el vaivén de Esteban Pardo, que quizá acabara por conferirle un matiz a sus frases o acaso el ruido de la pluma la ensordecía librándola de la irritación de ese otro ruido.

Lo cierto es que ella al terminar tomaba los papeles escritos la *vispe*ra y los rompía, conservando sólo las dos páginas recién escritas, como si la historia de la vida pudiera recomenzarse siempre (p. 109).

Sin embargo, lo que a Adelina le interesa recordar es su relación con Felipe: “Entonces tenía veintiocho años” (p. 127). Aline forma el *sujeto mujer*: Adelina, desde esta evocación diaria, y al evocar al amor de su vida, se inventa la identidad de amante y amada. Es como dice Willy Muñoz (1992):

La mujer, al tomar la pluma para escribirse, empezó por inventarse una identidad, esto en vista de que el concepto de identidad es un reflejo falocéntrico. Para fabricarse una identidad que esté más cerca de su realidad, la mujer sintió la necesidad de revalorizar el espacio tangencial donde había existido y así reivindica el espacio doméstico, el escenario de sus experiencias (pp. 15-16).

El escenario concreto de la vida de Adelina es la papelería y este día, en que tiene lugar el relato, revaloriza su vida. Y no sólo es el relato de los sucesos intercalados, de los sueños y ensoñaciones, sino la reflexión constante sobre la vida, el tiempo, el amor: “Es como si la vida al vivirse nos fuera despojando” o unos renglones antes: “La vida se va haciendo a hachazos” (p. 126). Y más adelante: “El tiempo fue pasando en cada día, en cada noche. El tiempo pasa siempre, pero no siempre se le vigila con la misma angustia” (p. 144). Concuerdan estos conceptos con los desarrollados por Aline en su autobiografía: “Lo único que podría decir es que si el tiempo acaba por desgastarlo todo, los sueños entrevistados en la adolescencia también se desmoronan.” (p. 32). Pero respecto al tiempo subjetivo, que transgrede la cronología de los días rutinarios, Aline se expresa así en *De cuerpo entero*: “Un interés grande por las discrepancias del tiempo interior y el otro me ha acompañado, como a tantos más ... Sigo sorprendiéndome de ese prolongado tiempo de la conciencia sin comprenderlo” (p. 30).

Y sobre el amor, tanto en *Sombra ella misma* como en *De cuerpo entero* tiene innumerables referencias. En el segundo texto dice, acerca de la pasión amorosa: “En este soñar constante de la adolescencia se gestan las pasiones y cabeza y cuerpo parecen no poder a menudo ponerse de acuerdo [...] El amor es delirio que aún carece de rostro, de nombre, es un abismo al que se cae en el vértigo” (p. 28). Y más adelante: “Llega al fin un momento en que el amor cobra rostro o quizá

sería más exacto decir rostros, que de paso tan efímero acaban por convertirse en bruma” (p. 29).

En la novela, Adelina tiene numerosas referencias al amor. Precisamente, es el pivote, la razón de su existir; su erotismo, latente y subyacente a lo largo de toda su vida, tiene su raíz en el único momento apasionado de su existencia: su encuentro con Felipe en el tren y la experiencia genital compartida con él. Gracias a esto aguanta con esoticismo admirable el machismo ofensivo de su padre, “Adelina fue encogiéndose bajo la carga de la papelería, de la casa, de la bestial indiferencia del padre” (p. 96), las habladurías de la gente, la muerte de Celia, “Entonces te odié, Celia, no debiste abandonarme, consumirte tú mientras yo me secaba” (p. 127), la soledad y el desamor; esto gracias al erotismo generado en la evocación de Felipe, confundiendo en el diálogo el hombre y el canario. Y Adelina evoca:

Hoy, con los ojos cerrados, busco sitios a mis recuerdos para ensartarlos en una trama tan fina como el delgadísimo encaje de la abuela, fijarlos eternamente detrás de mis párpados, mientras pueda [...] las botas cafés de Felipe Cataño avanzaron [...] sus brazos se unieron alrededor de mi cuerpo, con tal velocidad que no me había permitido aún percatarme de cómo mis pies perdían fondo [...] pero Felipe no intentaba explicar nada, mientras volvió a abrazarme fuertemente [...] las mayores sorpresas se descubren en el fondo de uno mismo, en el fondo de esas grutas insondables que se ignora que existen por debajo de la piel, por debajo del alma [...] No, no grité, no me moví, no hice absolutamente nada, mientras la boca de Felipe, hecha susurro, hecha beso, tocaba el laberinto de mis orejas, mi cuello, mis labios. ¿Cómo podía gritar si yo para mí era una desconocida que estaba naciendo? [...] ¿Cómo saber que se podía sentir de esa manera? Que el cuerpo poco a poco despertaba con la ansiedad de los besos [...] me despojó del tímido camisón que me cubría y quedé tan desnuda, cubierta únicamente por sus labios, por sus manos, mientras me iba inflamando de un deseo desconocido. No sé cómo, pero en esos momentos no pensé jamás en términos de desnudez prohibida, era ir descubriendo las regiones dormidas, al tiempo que sus manos grandes y ásperas, su boca húmeda, su lengua, me buscaban por esos sitios ahogados por el recato. En verdad no pude gritar o negarme o salir huyendo cuando la fiebre que me colmaba pedía a gritos más [...] sus manos temblorosas desabotonaban la camisa tan torpemente, que intenté ayudarle, sin gran éxito, porque me quedé con un botón de concha entre los dedos (pp. 139-140).

Aline sigue describiendo el episodio con lujo de detalles y con un lirismo inigualable. Pone todos los sentidos en juego y, en la voz de Adelina, la recreación del juego del amor con tantas minuciosidades hace del acto de lectura un auténtico goce estético. En la mujer ya madura, el recuerdo del despertar de su carne joven al placer erótico la llena de una nostalgia tan agridulce, que la hace concluir: “A partir de ese día viví tan completamente escindida con mis palabras de adentro, con mis palabras de afuera, sin poder unificarlas” (p. 141). Y esta escisión le dura toda la vida, todo el tiempo que le alcanza el recuerdo para suavizarle la piel del alma y del cuerpo. Al fin y al cabo, el cuerpo es lo único que tiene uno para andar por la vida. El resultado de este viaje, para Adelina, se configura en esta acotación que Aline hace en *De cuerpo entero*: “Descubrir que el mundo es más amplio de lo que uno supone” (p. 18). Porque Adelina no sólo descubre la pasión amorosa y los meandros sagrados del cuerpo del hombre, sino, y esto es lo realmente importante, se descubre a ella misma. Vislumbra las honduras de su capacidad de sentir, de cómo sabe responder al reclamo de la especie y profundiza en el todo y en la nada que cada humano llevamos dentro. Y gracias a esas profundidades a las que llega acepta su identidad de mujer capaz y digna de ser amada y de amar, viviendo de ahora en adelante un “erotismo enclavado en la evocación y el imaginario”, especie de combustible que le genera energía para aguantar la soltería y crearse el sueño del nido ficticio del hijo de Felipe. Esto se reafirma con lo que dice Willy Muñoz: “La trayectoria seguida por el personaje femenino para llegar a lo simbólico [...] captura metafóricamente las vicisitudes por las que tuvo que pasar la mujer de carne y hueso para tener acceso al poder creativo de la palabra” (p. 133).

Judith Butler en *Gender Trouble* (1992), en el capítulo “Actos corporales subversivos” pone a discutir a Kristeva y Lacan acerca de la dimensión semiótica del idioma en cuanto a los límites que pone la “ley del padre” a la subversión femenina. Lacan opina que las estructuras patriarcales determinan la significación lingüística, incluido el simbolismo de la cultura. Esta “ley del padre” posibilita infinitamente un gran abanico de significaciones a la lengua, a la experiencia a través de la represión de los primitivos instintos libidinales, incluyendo la dependencia del niño en el seno materno. De esta manera, lo simbó-

lico se hace posible al repudiar la primera relación con el cuerpo de la madre. El sujeto que emerge con esta constricción propone dicha ley represiva. El caos de la libido que es característico de esta dependencia temprana está ahora profundamente constreñido por un agente unitario cuyo lenguaje se estructura a partir de esa ley. Este lenguaje estructura el mundo suprimiendo múltiples significados –los cuales siempre refieren a la multiplicidad de la libido, a la relación primitiva con el cuerpo materno– e instalan en su lugar significados unívocos llenos de discreción.

Kristeva impugna la narrativa lacaniana, la cual asume que los significados culturales requieren la represión de la relación primitiva con el cuerpo materno. Argumenta que la semiótica es una dimensión del lenguaje ocasionada por aquel primitivo cuerpo materno, lo que no refuta totalmente la primera premisa de Lacan, pero sirve como una eterna fuente de subversión en lo simbólico. Para Kristeva la semiótica expresa aquella multiplicidad de la libido original, sobre todo en muchos términos de la cultura, precisamente el lenguaje poético, en el cual predominan muchos significados sin cierre semántico. En efecto, el lenguaje poético es la recuperación del cuerpo materno en términos del lenguaje, por lo tanto es la potencialidad a la disrupción, la subversión y el desplazamiento de la ley del padre.

A lo largo de toda la novela *Adelina* es una subversiva auténtica y vive desplazándose constantemente fuera de la ley patriarcal, pero interiormente. La escisión de la que ella misma habla la lleva a una disrupción continua, a una desobediencia infinita de las constricciones patriarcales. Es por esto que escribe y rompe, que cuida hasta el último centavo en la papelería y el último día se muestra generosa, hasta dispendiosa en los regalos, en los vueltos, en no cobrar a la madre de familia numerosa o a los chiquillos que van por lápices y láminas. Por eso se mantiene en silencio con las personas y, en cambio, platica con el canario, animalización de Felipe.

De esta manera se reafirma lo que dice Willy Muñoz en la formación del sujeto-mujer desde la evocación por medio de la escritura, al encontrar *Adelina* su identidad, sin importar que esto suceda momentos antes de su muerte: “[Ésta es] la función que la escritura cumple en el desarrollo del personaje femenino” (p. 111), promover la

disrupción, el desplazamiento, la desobediencia y todo a nivel escritural. Obviamente todo esto se debe al carácter autobiográfico del escrito de Adelina. Además, es el último. En este sentido, la doctora Gloria Prado (2000) opina:

El punto de vista del personaje femenino prevalece, por lo general, para moverse en círculos tanto a nivel de la acción como del propio pensamiento. En estas circunvoluciones se transita por un laberinto del que es difícil salir y en el que a cada vuelta acecha, amenazante, el monstruo de la propia conciencia presto a devorar, inclemente, el delgado sustento que se dona al existir. Y en ese frágil mundo armado en y por la interioridad, los hilos promisorios, esperanzantes, que conducen a los protagonistas los sumen, paradójicamente, en una soledad desgarrante. Entonces, la muerte inscrita en la misma cotidianidad acontece no como un suceso lejano, futuro, ajeno, sino como la faceta del mismo existir circular, presente en cada instante: muerte biológica, muerte psíquica. Muerte del ser que se autoconsume en ese existir cambiante, dinámico en el que ningún momento es igual a otro y en el que los estados de ánimo se suceden de manera arbitraria y contradictoria. Muerte propia en la del hijo, en la libertad del suicidio, a través de la locura, provista por el asesinato o un terrible movimiento telúrico, agazapada en la enfermedad, aliada con Eros; inseparable, indisoluble del acontecer diario, instantáneo de la vida, experimentada como obsesión, delirio, voces interiores (p. 2).

Ese día, elegido para vivirse como el último, Adelina lo prepara de una manera especial. Llena de flores la casa, corta todas las de su jardín y va por nardos al mercado. La casa no sólo ha de verse florida, ha de oler a flores, a juventud, a primavera. Rescata el traje de baile, que se hizo hace ya años, del arcón de los recuerdos, “donde se ha fragmentado el tiempo”, porque, “¿qué decir del tiempo que transcurre mientras ella mira? El tiempo interior puede extenderse tan milagrosamente” (p. 122). Lo demás lo apila en el patio, forma una pira y le prende fuego; se sienta entonces a observar cómo las llamas van consumiendo a “la familia Pardo convertida en algunos objetos” (*idem.*). Acabado el ritual, sigue con todos los pasos que la llevan camino al suicidio liberador por el que ha optado conscientemente. Recorre la casa, se prepara el té, abre las llaves del gas, acondiciona el baño para sumergirse por última vez, escribe su último texto, pareciendo un “fantasma de su propia casa” (p. 124), hasta que,

[...] la bañera está al fin llena y Adelina se desnuda dejando que el agua perfumada le acaricie suavemente la piel. Con los ojos cerrados, su mano, casi independiente, viaja por el cuerpo deteniéndose en cada línea, en cada elevación, en la dureza de los pezones erguidos, en el vello del pubis suavizado por el agua, sus dedos se hunden y allí se agitan provocando un movimiento rítmico a todo el cuerpo, que se deja acariciar por esa mano que lo despierta (pp. 124-125).

Por fin, el erotismo imaginario, el de la necesidad del otro, al transformarse en autoerotismo deja de ser ficción y se concreta en la subversión, la disrupción, el desplazamiento, transgrediendo las represiones de la ley patriarcal. En palabras de Willy Muñoz (1992):

Es decir, que [el personaje femenino] deconstruye la representación escritural que el falocentrismo hace de su cuerpo para dar lugar a otra escritura íntimamente vinculada al placer sexual y a la percepción de su cuerpo de mujer. Así, su orgasmo, estremecimiento delicioso que parte de ella sin que ella se lo ordene, es como una cadena de significantes que comienza con el conocimiento de la presencia de sus pechos, piernas, boca... y culmina en su 'centro de placer'. De esta manera se deconstruye el *ver* del sistema falocéntrico con el *sentir* ginocéntrico. Sus sentidos, entonces, darán sentido a su vida, contribuirán al proceso escritural con el que [el personaje] va a codificar su propia conciencia (pp. 9-10)

Y la escritura que ahora elige Adelina es la de la muerte: la muerte de Felipe y su propia muerte:

Besa repetidamente la cabecita amarilla. Su mano derecha acaricia las plumas del copete, del cuello, los dedos se crispan. Se retiran para regresar al fin decididos y apretar con fuerza ese cuello, una, dos, tres veces.

—No quisiste hablar, Felipe.

Sobre su almohada yace el pequeño cadáver y ella cierra los ojos, embriagada por el aroma penetrante de las flores (p. 126).

Desde la voz de Adelina, cómo percibe ella su "propio vuelo" y el de Felipe:

Así, tranquilo. Felipe, dime ¿cuántas vidas? Cuatro vidas. He tenido una y desde ella te esperé. Ya llegaste... Volaremos... ¿estás conmigo?...

Por eso te traje, estaba tan segura. Hace un momento me contaste cómo se transforma el mundo bajo la fuerza de tus brazos. Retuve mis palabras para no dejar escapar las tuyas.

Ahora estás aquí. Haremos el viaje arrullados por la marcha de los vagones, protegidos por el silbato de la máquina.

¿Te gusta mi vestido? Hoy quiero que me lo digas, que me digas tantas cosas... (p. 145).

Por último, las palabras de Aline, la escritora, sobre la muerte: “La muerte camina con nosotros nuestro tiempo; pero según sea el sitio donde decida pararse, será nuestra forma de encararla” (1990, p. 25).

Bibliografía

- BUTLER, Judith (1992) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York (la traducción es de la autora).
- MUÑOZ, Willy (1992) *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*, Editorial Pliegos, Madrid.
- PETTERSSON, Aline (1990) *De cuerpo entero*, UNAM/Corunda, México.
- — — (1998) “Sombra ella misma”, en *Colores y sombras. Tres novelas*, UNAM/Punto de Partida/Conaculta, México, 5^a Edición, Círculos (1^{ra} edición 1997).
- PRADO, Gloria: *El deseo de ser y el esfuerzo por existir en la escritura de Aline Pettersson*, editora doctora Priscilla Gac-Artigas, 12 septiembre 2000 (www.Mounmouth.edu 2).

Apéndice

Doy algunos datos sobre la autora, su vida y producción, pues es interesante detectar cómo, en el caso de Aline Pettersson, aquélla se permea en ésta.

Aline Pettersson nació en México en 1938, pero su ascendencia paterna es sueca. Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha sido becaria del Centro Mexicano de Escritores y del Programa Internacional de la Universidad de Iowa.

Sus obras son las siguientes: novelas, *Círculos* (1977); *Casi en silencio* (1980); *Proyectos de muerte* (1983); *Los colores ocultos* (1986); *Sombra ella misma* (1986); *Piedra de rueda* (1990); *Querida familia* (1991); coautoría en la novela de 1988, *El hombre equivocado*. Libros de cuentos, *El papalote y el nopal* (1985); *Más allá de la mirada* (1992); *Octavio y la mariposa viajera* (1993). Tiene dos textos de poesía: *Tres poemas* (1985) y *Cautiva estoy de mí* (1988), y publicó su autobiografía, *De cuerpo entero*, en 1990.

También ha incursionado en el periodismo publicando en diversos periódicos y revistas literarias de varios países. Sus relatos se alimentan de tradiciones escandinavas y hay vestigios en ellos de diferentes miradas determinadas por las relaciones familiares. Irrumpe en los vericuetos oscuros de la violencia familiar y la sufrida por las mujeres desde distintos ámbitos, lo que hace del goce de su creación literaria una de las experiencias más fascinantes de develamiento y descubrimiento de otro mundo secreto.