

DE LECTURAS Y ESCRITURAS
DE LA NOTA AL TEXTO.
CENTRANDO
NOLITE TE BASTARDES CARBORUNDORUM

Ileana Rodríguez
Casa de las Américas

Quisiera se me permitiese empezar este trabajo invocando el nombre de Margaret Atwood, quien en su libro *The Handmaid's Tale* (Ballantine Books, 1987) me proporcionó la frase que da inicio a este ensayo: *nolite te bastardes carborundorum*. Como Offred, la protagonista de la novela, yo tampoco hablo latín, así que tuve que esperar pacientemente a que llegara el momento en el cual la escritora, actuando como intérprete y traductora, me permitiese junto a la protagonista acceder no sólo al significado de la frase, sino también ser partícipe de la situación en la cual éste es desvelado.

Las circunstancias del relato son decidoras: en la república de Gilead, una mujer en una situación conventual aprende, como sus antecesoras, que debe obedecer tres votos: el de obediencia, el de castidad y el de silencio. Extrañamente ligados a ellos por vínculos no explicitados, las mujeres éstas deben también olvidar su alfabetización: no hablar viene apareado a las prohibiciones de no leer y de no escribir. En tales circunstancias de aislamiento, donde los vínculos estado-familia han desaparecido porque ahora el estado directamente asume el papel de esa institución, Offred ha sido premiada con una frase arañada con la uña sobre una repisita: *nolite te bastardes carborundorum*.

Si nos tomamos la libertad de resemantizar esta situación, diremos que la búsqueda ha culminado en un primer éxito y que éste consiste en el re-establecimiento del vínculo y la continuidad de la transmisión de una tradición que en el estado circunstancial que ofrece la novela es la de la resistencia. El sentido de la historia re-entra el relato bajo una sola condición: que sepamos descifrar la escritura. Para ello es necesario una mediación representada en el texto por el hombre, el Comandante, el ideólogo más poderoso de Gilead, quien porque mantiene puede usar a su vez el poder, pues ha invitado a Offred a jugar

con él juegos de palabras: scrabble. El placer y el deseo reaparecen en el texto como privativos del hombre, apropiados por él y típicamente unidos al conocimiento y a la escritura.

En una escena en la que se enfrentan los dos protagonistas, cuya propia historia de la sensibilidad familiar y cotidiana ha intentado quedar establecida mediante el juego de scrabble, en el cual se ha puesto en juego, ella descubre, mucho más de lo que jamás habría podido sospechar, Offred se atreve a preguntarle por el significado de la frase mencionada, pero por desgracia su pronunciación es deficiente, fuertemente acentuada por la fonética de su propia lengua, y tiene entonces por tanto que dejar a un lado la evanescente comunicación oral y acudir para que la entiendan a la escritura. Cuando el Comandante lee la frase escrita, ríe y nos advierte, a ella y a mí como lectora, que ese no es verdadero latín y saca *ipso facto* un cuaderno de la infancia en el cual le muestra la frase escrita junto a otras, simples juegos de niños con ese idioma, *cim, cis, cit; pim, pis, pit*, y nos explica *ab extenso* y con el gozo de la rememoranza cómo se deleitaban él y sus compañeros con estos juegos.

La dilación aumenta nuestras ganas de conocer el significado de la frase, al mismo tiempo que subraya nuestra ignorancia e insinúa una posible justificación a nuestra falta de poder, situación de perplejidad la nuestra, o de intriga, en todo caso desvalorizada en la cual él y detrás de él *pulling the strings* Margaret Atwood, juega con nuestras propias ansiedades. Por fin, ya casi olvidando los requisitos del intercambio y al ser de nuevo interpelado por ella el Comandante, inmerso en su propia regresión, nos da la clave: ah! dice, significa *don't let the bastards grind you down*.

Sin embargo, la cadena sintagmática se completa de pronto entonces en la escena del cuaderno pues Offred toma conciencia de que fue ahí mismo, en ese cuarto y con ese mismo hombre, que la antecesora que arañó la repisita leyó la frase transmitida, hecho que no debe sorprender pues la historia de la significación viene desde hace mucho tiempo apareada a la de la transgresión; y la del acierto y el error histórico a la de la exégesis correcta, siempre coyuntural. En este texto, el problema de la traducción, por mediar entre los dos códigos, viene a situarse en el centro del texto. La serie de transgresiones encadenadas a ésta, nos ofrecen el alba de una momentánea semiosis total, donde todas las significaciones confluyen y coinciden con una toma de conciencia, que es a su vez ocaso, pues viene acompañada de un pecararse del límite absoluto. Todas las cartas han sido echadas y a la protagonista se le abren dos caminos: o lucha por escapar, uniéndose a la resistencia y dándole un voto de confianza al colectivo o muere.

Quisiera resumir en esta escena la historia de la perplejidad femenina, que narrada de otras maneras tendrá los mismos componentes: los encierros -reales o imaginarios-, los espacios circunscritos para mujeres, los ordenamientos, los votos a seguir, y las posibles transmisiones de estos espacios y el reordenamiento de estas prohibiciones

que llevan necesariamente a historiar las transgresiones, y tratar de ganar los espacios donde ellas tienen lugar.

FORMATEANDO EL MOMENTO FUGAZ O PUNTO I

"No one did, but if any one had -asked me that is-, I would have said that it all began in the playground, at my school Winona, and before the Underground Railway game". (p. 2) Qué es lo que comenzó ese día, Marlene Nourbese Philip no responde -explícitamente esto es- en su novela *Harriet's Daughters* (Heinemann, 1988). Y por eso me ofrezco a hacer una lectura rastreadora y empezar como Mrs. B., dice hacen los hombres, **being contrary: "most times, you know, you're better off with men not knowing your thoughts; they are contrary folk, men, very contrary"**. (p. 110) Quiero empezar, decía, entonces contradiciendo a la protagonista principal, Margaret y afirmando que no, no todo comenzó ahí, que todo comenzó en otro lugar textual, en un lugar simbólico y no realista, con lo cual me permito reordenar y re-escribir para ustedes en otro nivel la novela de Marlene.

Todo comenzó, o sería mejor decir recomenzó -el texto plantea o replantea estos renacimientos a nivel subliminal, motifs- cuando los niños oyen voces, sintagmas desconectados y esquizoides, una mano prueba la perilla de una puerta a ver si abre y luces interminentes proyectadas a través de los huecos de las ventanas alumbran el hoyo negro del sótano de la iglesia desierta. Los niños alertados por los signos hurtan el cuerpo y la iluminación alumbra la nada. En este momento fugaz o punto i, convergen por un instante efímero todos los hilos de la significación y la novelista logra el clímax simbólico: en ese haz de luz chorreado y derramado a través de un hueco, la escritura contesta la pregunta que surge o debe surgir al leer las líneas con que empiezo esta sección.

Pero podríamos incluso plantearnos un tercer comienzo, cuando Margaret comes of age, y acostada en su cama, leyendo, siente una humedad y piensa seguramente: "Me oriné". Corre al baño **"and there it was, my blood...No boys must touch me now I thought, and smiled to myself"**. (p. 117). El momento en que una niña deviene mujer tiene también su significado en esta narrativa de crecimiento y visibilidad, de redescubrimiento como para ponerlo en primer plano. Mas elegirlo sería reinvertir de acuerdo a otras reglas del juego la significación y conducirla por sendas más repasadas. Por tanto elijo los dos comienzos, el de la protagonista y el mío, primero para desenredar ante ustedes mi lectura, con lo cual soy consciente de colocar en primer plano una escritura reflexiva y de segundo orden y de sumergir bajo ella la primera, la de ficción, en la cual todo comienza. Participo así en el juego de inversiones y reversiones, en los reordenamientos que constituyen a mi ver las reglas del juego de este texto -metáfora principal, andamio o estructura ósea en la que se apoya la escritura.

Porque si ella, protagonista o autora, afirma que todo comenzó antes del juego, o antes antes, con el nacimiento de sus padres, podemos dialogar y haciendo a un lado las convenciones de una lectura naturalista afirmar que comenzó antes antes, con el nacimiento de los ancestros que Margaret reconoce como propios en el texto y que refieren no sólo al salpicado de ancestros familiares regados por las islas, las abuelas de Tobago y Barbados sobre todo, las madres de Jamaica y del Sur de Estados Unidos, *run away girls*, sino también las adoptivas de la historia, las Harriets Bleuchamps o Tubman, *run away slaves and organizers*, que interfieren el texto importunando su textualidad al grado de producir reversiones e inversiones en búsqueda del punto i., donde todo comienza y termina.

Porque todo ocurre en verdad en Toronto, Canadá, un lugar geográfico concreto; pero también ocurre en el Sur de los Estados Unidos o en las islas donde todo ocurrió una vez en el pasado para que volviera a ocurrir y coincidir, de otra manera, en esta misma geografía simbolizada ahora como antes en una palabra clave, codificada en el juego de los niños: *freedom*. ¿Pero *freedom* de qué tipo? ¿*Freedom* estructurada?

Porque a decir verdad hay bastante poca *freedom* en este texto ceñido y vigilado, donde todo parece caer en su lugar con una voluntad narrativa premeditada, dirigida a demostrar otras vías hacia *freedom*, cambiables en el imaginario social de los niños, de las mujeres -rechazo del adulto en primer término, rechazo de su potestad, del poder de su visión del mundo; rechazo de modelos femeninos 'espejos de paciencia' o modelos de mujeres físicamente abusadas, conviviendo con hombres abusivos y controladores- en un futuro que casual o no, tiene su lugar geográfico en ambos textos, el de Atwood y Nourbese, y subtextos como el de Harriet Tubman, más allá del Mason-Dixon line, hacia el norte, en Canadá, pero sobre todo, en una proyección, un Canadá que vale la pena metaforizar en un hacia adelante, que valida de otra manera el proverbio chino de que el futuro es la sombra del pasado; o en la convergencia y la inversión con la cual una historia de resistencia ficcionalizada, cruza las vertientes de los campos de concentración-reales o imaginarios-, la esclavitud, transgrediéndolas y dispersándolas, mandándolas de nuevo de regreso donde para algunas *it all began*, fuera del área de influencia del hombre, cuya esencia queda reducida a un pronombre, HIM.

Pero hay que recalcar que para ambas protagonistas, Offred y Margaret, la Historia comienza en el juego -el espacio humano de lo lúdico, la diversión, la posibilidad de transgresión aunque sólo sea simbólica y momentánea-, y la búsqueda de la escritura en la cual apoyar una tradición o encontrar una esperanza que demás está decirlo es inescapablemente de resistencia. Esta se encuentra representada ya sea en la sobredramatización del encuentro de una frase arañada sobre una repisita, o en la aparente trivialización de una situación de encierro de hierro tipo medieval en la era electrónica en el que el único intercambio humano está mediatizado por el juego del *scrabble* o el aparente-

mente ingenuo del juego de los niños, cosas de muchachos que desde pequeños manejan la escritura que simboliza el poder: "sum, es est; pim, pis, pit; cim, cis, cit...It's sort of hard to explain why, dice el Comandante, it's funny unless you know latin". (p. 242) o en su defecto, en la historia de un diálogo desigual entre un West Indian male adult y una niña o más llanamente formulada en la bien conocida resistencia de los esclavos cuyo dramatismo queda trivializado en la inversión del juego *The Underground Railway Game*.

Porque de hecho todo ocurre como inversión: por ejemplo, la escritura del texto apremia en sus comienzos una lectura testimonial. Se crea la ilusión de una real narrativa de esclavos, "our group-three slaves and me, Harriet, as leaders-were walking real fast, making good time. We weren't running; we didn't want to call attention to ourselves..." para luego ir descubriendo los secretos del texto, juegos de palabras de un juego que juega con la tradición de resistencia y que en el transcurso de la escritura desvela sus secretos, vocablos contemporáneos, hasta que al fin salimos del texto testimonial convencional y entramos en la de una ficción narrativa novelesca apoyada en aquella narrativa histórica donde la niña-joven protagonista de 14 años ha descubierto los modelos encubiertos por la escritora, y por eso quiere ser o por lo menos llamarse como su heroína, Harriet, y en la escritura encontramos esta transición a media hasta "Mar...I mean Harriet", o su inversión, "Harr...I mean Margaret". Naturalmente mientras más lejos del punto i., más la primera y viceversa.

Es por estas razones que mi lectura afirma que todo comienza en el momento simbólico, con las voces, las pisadas y la luz, porque en esa sinécdoque, por un instante fugaz las convenciones narrativas se cruzan y entrelazan, mostrando el anverso y el reverso de la costura: el juego -ficción, imaginación- puede convertirse en realidad; la historia pasada chorrear sus consecuencias al presente; la diversión volverse espasmo de dolor. La resistencia misma que comienza como proyección simbólica alcanza en ese momento la política del cuerpo. Margaret lo siente en carne propia: respira profundo; siente que se va a orinar; el corazón le martillea y las piernas se le entumecen. En ese momento la tradición deja de ser transmitida únicamente por la escritura y conecta con el propio ser: en nuestra imaginación Margaret es un instante Harriet Tubman y en ese momento reflexiona, demasiado tarde ya para ella pues las consecuencias se desencadenarán de todos modos, ahora que el juego ha llegado a su fin.

El juego sí ha llegado a su fin, pero la historia de la protagonista no. La realidad de la ficción pierde su seriedad y se ludiza. Fiel al lenguaje cifrado de los juegos de los niños empiezan a manifestar comportamientos desfasados. El niño más pequeño rehúsa entrar a la escuela -espacio resemantizado y simbolizado, asignado a la esclavitud en el juego-, porque ya le han dado sus papeles de libertad; la familia Browns se queja de que su hija sea llamada esclava pues proceden de cimarrones por ambos lados y los padres de Chrissie Campbell, la más

bonita, se quejan de que a su hija le hayan dado el papel de perro en el juego pues cada vez que se exita, aúlla.

Si lenguaje cifrado y la convención del juego era no contarle las reglas del juego a nadie, el de la realidad hace similares votos de silencio: Margaret y su amiga Zulma, la segunda actora de este drama, deciden escapar, esta vez de verdad y son asistidas por Mrs. B., quien al final con su buen sentido de las cosas convence a las madres de estas niñas que es preferible ayudarles. Así la historia de la fidelidad converge en la locura que delata la creación y la historia personal de Margaret Cruikchank que quiere ser Harriet Tubman encuentra en las inversiones el placer de la resistencia y el dolor de la búsqueda y el encuentro de su identidad, punto i del placer donde coinciden principio y fin de una narrativa del crecimiento. Por eso es que no andaba muy descarriada al afirmar que el tercer comienzo es el del crecimiento, cuando a la protagonista le baja la regla y no puede dejarse tocar por los varones, al menos sin riesgo de volver a empezar la fatídica cuenta regresiva. Con esas palabras queda establecido un dictum cuyo desarrollo podrá verse en una protagonista que puede o no ser espejo de paciencia or a battered woman

COPYING DE INTERPRETATIO O LA OSCURIDAD DE LA TRANSPARENCIA Y VICEVERSA

En un breve estudio de Raimundo Lida titulado "Sor Juana y el regateo de Abraham", *Estudios Hispánicos*. (México: El Colegio de México, 1988), encontramos la siguiente cita:

Sin ser muy perito en la Música, ¿Cómo se entenderán aquellas proporciones musicales y sus primores que hay en tantos lugares, especialmente en aquellas peticiones que hizo a Dios Abraham por las Ciudades, de que si perdonaría habiendo cincuenta justos, y de este número bajo a cuarenta y cinco, que es sesquinona y es como de mi a re; de aquí a treinta, que es sesquioctava y es como de re a mi; de aquí a treinta, que es sesquitercia, que es la del diatesarón; de aquí a veinte, que es la proporción sesquiáltera, que es la del diapente; de aquí a diez, que es la dupla, que es el diapasón; y como no hay más proporciones armónicas, no pasó de ahí? (p. 73)

No queriendo dejar en una interrogación la interpretación del texto de Sor Juana, Lida explica y traduce:

Pero si estudiamos bien la disminución, la *degradatio*, advertimos que los números se entrelazan unos con otros de tal modo que obedecen a un sistema de correspondencias no sólo aritméticas, sino además musicales -cosa que ya nos había dicho Sor Juana. Aquí, una espesa serie de tecnicismos griegos y latinos. Si comparamos cuarenta y cinco con cuarenta, obtenemos la ratio-la razón aritmética- de *epogdoun*, que corresponde al intervalo musical de sesquioctava, "*quod musici tonum appellant.*" La relación entre cuarenta y treinta se llama *epitritum*, el intervalo de sesquitercia "*quam symphoniam diatessaron vocant.*" Entre treinta y veinte, relación de hemi-

lión: es el sesquialterum, "quam symphoniam diapente dicunt". Y en fin, entre veinte y diez, *duplum*: es la máxima consonantía y la llaman diapasón: "a través de todas" las notas de la escala.

Este largo *excursus* para decir que Sor Juana como Offred habría entendido el pasaje de la Biblia a través de una mediación, la de Pedro Cerone, y antes, la de Ruberto de Deutz, cuyos largos títulos cita y yo omito para abreviar, y a su vez sirve para ilustrar lo que leería Sor Juana; lo que se leería en los conventos; lo que los textos declaran, sugieren y callan, como todo gran documento literario. Nos permiten saber qué; acceder a lo que leía o se leía en los conventos y cuáles eran las discrepancias textuales, las omisiones y cómo y dónde han llegado al propio texto tales exégesis.

Hago parcialmente más las preguntas de Lida respecto a unos escritos testimoniales y los aplico a unos fictivos para efectuar una transición letrada, como creo se merece el texto de Iris Zavala titulado, no sé porque, pero valdría la pena averiguar, *Nocturna mas no funesta*. (Barcelona: Montesinos, 1987), texto que proyecta una imagen y realiza a lo interior otra, pues no es posible leerlo como lo leerán o harán leer quizás los maestros a los estudiantes de doctorado, como un texto serio, cargado de tradición culterana y conceptista, que lo es, sino como un texto lúdico que juega con varias tradiciones como juglar a la vez, lanzando las pelotitas al aire y conectando, en una onda posmoderna el de la Atwood y éste -mucho más profundo a mi ver-, totalmente parcial y decidor de las matrices culturales subrayadas en que fueron producidos ambos. Pues si Atwood presenta con toda seriedad el problema de la lectura y la escritura y hace leer a su protagonista escondido y clandestinamente *Harper's Magazine* or *Vogue*, Zavala nos coloca a la suya frente a textos serios pero de manera cachonda, tales como Descartes, Góngora, Pascal, y otros contemporáneos a Sor Ana de Lanzós, 1696-97, junto a nuestros contemporáneos, Simón de Beauvoir, Roland Barthes, de donde saca una reflexión que pretende ser autorreflexiva, nuestra guía y clave para la propia lectura de su texto, con lo cual pretende la autora poner la pelotita en nuestra cancha, y que informa, como el de Sor Juana, que ha leído no sólo a Cerone y a Deutz, esto es a Barthes, Shakespeare y de Beauvoir; y que subtextualmente dialoga con el maestro Lida desde luego, sino a muchos otros más, cuya autoridad se abstiene de citar y censura antes que la censura ficticia de su texto lo haga, con lo cual queda en pie la pregunta de cuáles son las fuentes del texto de Zavala que quedan ocultas y por ende la pregunta misma que Lida se hace sobre Sor Juana me la hago yo misma sobre la Zavala, salvando, por supuesto, todas las distancias del caso pues es mía el alba de oro.

En un afán interpretativo, de empecinada exégesis histórico-filológica, el texto proyecta una escritura sobre la escritura a la cual se aplica una de las concepciones del amor que explicita la Sor y que a mí se me ocurre parangonar a la escritura. Dice en el Papel 2º.

Me parecía que decía que es una línea espiral, no un círculo, la armonía. Mi amor (y borro apermisada y substituyo, mi escritura) es hoy una forma revuelta sobre sí misma: un caracol. (p. 163)

Lúdico mas no libidinoso, se me ocurre renombrarlo, el texto incorpora una lista parcial de aquéllos que la protagonista leía en el convento y cuyos títulos se pueden encontrar en las páginas 159 a 162 de la novela o reiterados en forma de autores prohibidos o indizados encontrados tanto al principio como al final del texto.

Escritura redonda o redondeada más no redundante. Sor Ana agradece a Roland Barthes su primera interpretación o pre-interpretación, novela con un built-in criticism, en su carta fechada en Paris en 1970 y que dice:

No puede Ud. impedir que revienten los significados de su obra. Eso fue su estilo: la asintaxis, la agramaticalidad. Cada cara es un momento en que el lenguaje ya no se define por lo que dice, y menos por lo que hace significante, sino por lo que hace correr, fluir, estallar: el deseo.(p.68).

Naturalmente que el crítico que enfrente la obra se encuentra frente a la libertad de elegir este criterio maestro y auto-inducido como clave interpretativa o núcleo interpretativo suficiente de la obra o buscar el suyo propio, o el de "todos los nombres de la historia", pero sobre advertido peca, pues ha de tener en cuenta que éste es un texto con un dispositivo instalado, que ya contiene dentro de sí mismo una posible interpretación y que no es de ninguna manera ajeno a la historia de las interpretaciones. Esto es que a distancia sus mediaciones son tan conocidas como las de Sor Juana que señala Lida y ciertamente la protagonista no queda aquí en la situación de ingenuidad de Offred, cuya mediación es siempre directa, y no a manos de ningún Comandante, ni siquiera el del oficial del Santo Oficio que se ampara y parapeta tras su bibliografía -arriba citada. Sor Ana cuenta con la historia de una tradición exegética con la cual, presente, pasado y futuro juega. Por eso sus textos son más sofisticados y más trying que el *Harper's* o el *Vogue Magazine*, aunque curiosamente las consecuencias puedan ser las mismas, pues en ambos casos, la monja y la pseudo-monja se encuentran en una situación institucional en la que la ideología del estado encuentra su realización directa en las instituciones, con lo cual las mediaciones se sitúan no a nivel de la escritura sino de la lectura.

Separando artificialmente situaciones y grados de seriedad de planteamientos ideológicos, sean simbolistas o irónicos, encontramos que el texto de Iris, que arranca y cierra con el lenguaje de la censura del Santo Oficio, en todas sus formas, cartas, testimonios, acusaciones, expedientes que recogen a su vez diarios, cartas, cuadernos, billetes y que producen la escritura de edictos y sentencias, muestra en sus entresijos una escritura femenina basada naturalmente en los géneros propios y accesibles a las mujeres, separando el de los varones arriba mencionados, cuya textura compone la novela, diarios, cuadernos, cartas y billetes, con los cuales se comunica con sus contemporáneos, y con los nuestros. Sor Ana de Lanzós, aliterada de Sor Juana de

la Cruz, y epónima de Teresa de Avila pretende darnos algunos conceptos propios sobre el amor, la sexualidad, la soledad, pero sobre todo sobre la lectura y la escritura hacia cuya esencial auto-referencialidad jala la lectura, la misma que nos permite prescindir de una lectura lineal, sintagmática, ligada a la trama y a la sucesión de eventos y pendientes del desenlace. Importa más realizar cómo la escritura se enrolla y encaracola, se encolocha sobre ella misma, y menos, mucho menos si Ana de Lanzós quemará en hoguera; si estaba o no realmente enamorada y tenía visitas del capitán; si creía en brujerías o amancebaba con su esclava y otros menesteres privados, ajenos al interés por la escritura que en ella es comunicación, amistad, testimonio. Por eso importa subrayar lo que en carta final aconseja Sor Juana y que en verdad cumple el dictum crítico de Barthes y lee como sigue:

Son muchas tus cartas; si tú desapareces de este mundo sin haber declarado cuál es tu pensamiento definitivo, mucho me temo que tus papeles den pie a una confusión perturbadora. El lector quedará perplejo. Cuando te lean, cada lector será el propio lector de sí mismo. Tus cartas no son más que una especie de instrumento óptico para que el lector discierna lo que sin tus cartas, no hubiera podido ver ante sí mismo. La diferencia entre tu texto y el suyo se podrá atribuir, no a ti, sino al lector. El lector tendrá que leer de cierta manera para leer bien. No tienes por qué ofenderte, sino que, por el contrario, debes dejarlo en la mayor libertad.

Lo cual sucede quiéralo o no Sor Ana, tal como lo demuestra la condena que hace la Inquisición de ellos o que hacemos aquí. Reventación asindetónica de la realidad. Así bien, aunque tradicionalmente el texto y su escritura revierta el orden de prioridades de la lectura y advierta sobre los peligros de la interpretación, y dé la razón al maestro Lida a Sor Juana y a Iris Zavala sobre todo lo que un texto oculta, la presión sobre la escritura de las mujeres y sobre su ser letrado, reluce. O sea que sin ser directa, y aun más bien por ser juguetona, en el juego queda demostrada la hegemonía y el poder masculino de la interpretación, pero también el poder femenino que subyace la escritura de las mujeres. Y aquí podría citar una frase que siempre he querido incorporar a un texto mío pero que dejo para el final.

Antes de llegar al diagnóstico de una escritura, históricamente bound, y a la definición de un ser social definido como melancólico, es menester transcribir el juego del scrabble de la protagonista que afirma que "con la ayuda de un libro de ortología de Don Torcuato Tonio de la Riva" aprendió "a hablar por medio de signos invisibles o palpables, coordinados y sujetos en la escritura a los sonidos. Así aprendí que A es agua, aire, la B, belleza, la C, celos... Las vocales fueron más difíciles de aprender: A, amor; E, envidia; I, invierno O, obscuridad; U, uncir. El silabario con sus menudencias curiosas me divertía. La combinación de sílabas y de palabras puestas, me llevó a la lectura de muchísimos libros que los traían de tal modo que los había visto escritos, entendiendo su respectivo valor y orden. De la estrecha afinidad entre la ortología, caligrafía y ortografía, y su recíproco enlace con las nubes, las aguas y el viento, perfeccioné la palabra escrita" (p. 98-100).

El baluceo que es principio no es pues un principio muy diferente al del Comandante de la Atwook y sus ejercicios *Cim,cis, cit; Pim, pis, pit*. Sólo que ahí quien media es el conocimiento y su conciencia; no el hombre sino las mismas mujeres. Las claves del relato están, si queremos aceptarlas explicitadas en el texto a manera de método, tal lo vemos en Barthes, pero también en la inversión de la tradición literaria: no es Shakespeare quien habla, sino la Dark Lady; no el Jean-Paul Sartre, sino Simón; no el capitán, sino Ana. Así la católica fingida y aparente; la doncella hermana en religión que habla a las sombras, de mente febril y lujuriosa, de "voz mojada como simiente de hombre", es una creación fictiva, fantasía de novelista que como dice Zavala de su protagonista, "vive por la imaginación como cualquier melancólica y que imagina cosas que no existen". Y es tan increíble su erudición que el Calificador del Santo Oficio afirma que sus cartas "han sido escritas por varón, que ninguna mujer puede almacenar tanto conocimiento". (p. 147). ¿Dónde, preguntamos, en el imaginario social de la historia del feminismo euro-latinoamericano?

Dejo a un lado, soy consciente, una serie de nudos ofrecidos en la significación abierta de este texto para escoger exclusivamente el que me entronca con el espíritu de este ensayo y suscribo con Ana de Lan-zós, Sor Juana, Simone de Beauvoir, George Sand, y hasta Flora Tristán a quien por no sé que acaso no escribe Sor Ana la orden de *Has literas lacerabis atque in minutis partibus scindes ob blasphemias. Vale iterum*. (Has añicos esta carta por las blasfemias que contiene (p. 137). E incorporo al final la frase que siempre quise hacer parte de mi texto y que ilumina un pasaje de una carta de Sor Ana a Sor Juana, entronque necesario e ineludible entre la historia de la escritura y la de la sexualidad, de la novela y la interpretación, donde trata de una monja sierva de Dios que jamás tuvo falta y para quien el amor a Dios "vino a tanta flaqueza, que cada vez que comulgaba y se encendía en devoción, se caía al suelo". Ella como la priora, Sor Luisa de Valdelomar, "que también vive encerrada en su celda ardiendo en oraciones", sugieren una historia de pasiones conventuales no explorada en el texto pero sí denotada en Sor Ana, quien por falta de respeto a la virginidad y lujuria del cuerpo es condenada, "Acusada de lasciva, provocadora de sensualidades y deshonestidades, con proposiciones temerarias, malsonantes, e irreverentes contra la Sagrada Religión (p. 143). Y por ape-garse a lo que decía fray Gerónimo de la Madre de Dios, amigo de Teresa en Avila, a quien se le acusó "de proponer que la polución voluntaria no era pecado, sino acto natural como el orinar... Almorzaba casabe y coco antes de la misa y en la consagración decía palabras malas en vez de las del ritual y en el coro, en vez de cantar y rezar, hacía figuritas con la navaja y se placía en el arte de la cocotología, que aprendió como seminarista en Salamanca con Miguel de Unamuno" (p. 127).