De utopías y viajes en *Hay cosas que las manos nunca olvidan* de Cristina Rivera Garza

Idalia Villanueva Benavides
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey

El objetivo de este ensayo es demostrar que en *Hay cosas que las manos nunca olvidan*, cuento escrito por la mexicana Cristina Rivera Garza, el concepto de utopía ocupa un lugar central alrededor del cual gira toda la trama. Como punto de partida es importante aclarar que lo utópico se puede articular de maneras muy diferentes. Hay diversas estrategias que es posible emplear para hilvanar la narración de una utopía, la cual crea espacios para la resolución de conflictos. Dichos espacios se caracterizan por ser autónomos y alternativos, así como por ser lugares en donde todo puede recomenzar. Ese nuevo inicio implica también una redefinición de identidades; es decir, una redefinición de la relación entre el yo y el otro.

Según Levinas, en Occidente el sujeto construye al otro, que es diferente, como un ser que refleja los miedos y ansiedades que amenazan la identidad de dicho sujeto, quien los expulsa de su interior y los lleva hacia afuera para así poder destruirlos y preservarse: cuestión entonces, para él, de supervivencia. Por otra parte, Fernando Ainsa afirma que "la utopía debe estudiarse siempre conjuntamente con las estructuras mentales de la época. Las ideas fuerza que la animan están en íntima relación con el pensamiento filosófico, la literatura, los símbolos, los mitos, los movimientos sociales y aún las creencias religiosas de la época". (71) En la cultura occidental, una de esas ideas fuerza y de esos mitos que impulsan esas estructuras es la del poder e incluye figuras como la de Edipo y la de Ulises, creación de Homero. En el caso de Edipo, este personaje trágico es símbolo, según Lacan, del poder; en concreto, representa el poder del falo, el cual determina la identidad del sujeto, así como el papel de los géneros: él como fuerza y como agresión, y ella como sumisión y como víctima. En cuanto a Ulises, Juan Villegas, en su libro *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, analiza los mitemas característicos de la estructura mítica de la aventura de los héroes, como el de la *Odisea*. Según dicho análisis, esa estructura consta de tres etapas: la primera, denominada separación o partida; la segunda, llena de pruebas y victorias de la iniciación; la tercera, considerada como el retorno vivificado. Por su parte, Mircea Eliade sostiene que “cuando nace, el hombre todavía no está acabado; tiene que nacer una segunda vez, espiritualmente; se hace el hombre completo pasando de un estado imperfecto, embrionario, al estado perfecto de adulto. En una palabra: puede decirse que la existencia humana llega a la plenitud por una serie de ritos de tránsito, de iniciaciones sucesivas” (Villegas, 80).

En cuanto a las mujeres, ¿cuáles son sus opciones? ¿Cuáles son, en Occidente, sus condiciones de acceso a la utopía, a ese mundo mítico, de plenitud, al que aluden Villegas y Eliade? Tomando como referencia a otro personaje homérico, Penélope, se puede concluir que la condición femenina en dicha cultura está marcada por el cuerpo, que es el lugar en donde el hombre escribe su historia, su genealogía, la cual "a) exposes a body totally imprinted by history, and b) exposes the process of history´s destruction of the body" (Couzens Hoy, 20). Ella, como sexo débil, como cuerpo expuesto y vulnerable, lleva inscritos los signos de la historia, los signos de la posesión del hombre, los cuales imprimen sus huellas y tienen su origen en lo político, en la polis y su ley. Según Michel Foucault, "the body is (…) directly involved in a political field; power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs" (30). Esos signos que emite el cuerpo son parte de lo que Lacan denomina la etapa de lo simbólico, en la cual predomina la lengua como articuladora de espacios de poder que reducen lo femenino a mero instrumento o víctima, una reducción que limita la libertad y que mutila. Por otro lado, la articulación de esos signos se estructura dentro del mito a partir de lo que Juan Villegas denomina el mitema del llamado, el cual es el detonador de la primera etapa inicial de un viaje o aventura. "El llamado viene a constituir uno de los mitemas más reiterados, diríamos imprescindibles, de la aventura del héroe (…). Bien podría afirmarse que, sin llamado, difícilmente puede postularse la presencia de la estructura mítica de la aventura. La tipología de los llamados constituye una fuente importante para descubrir la visión del mundo o el sistema de valores de un determinado momento histórico" (Villegas, 96). Ese llamado "a veces es simplemente un sentimiento o una sensación que comienza a impregnar al protagonista" (Villegas, 97). En otros casos, "el llamado emerge como una necesidad interior" (Villegas, 98).

En cuanto al viaje, "se trata de un viaje que despierta o inquieta al personaje con respecto a la vida que ha llevado hasta ese momento, o que le pone en contacto con otras manifestaciones humanas que le hacen cuestionar la suya" (Villegas 102). Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, señala que "desde el punto de vista espiritual el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo. En consecuencia, estudiar, investigar, buscar intensamente lo nuevo y profundo son modalidades de viajar o, si se quiere, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje. El viajar es una imagen de la aspiración---dice Jung---del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto" (421). Posteriormente, una vez que el héroe, atendiendo a un llamado, viaja y abandona su propio mundo, "emerge la posibilidad de actualización del mitema del encuentro. Es decir, ciertos personajes aparecen en su camino y, de acuerdo con sus características, lo protegen o le crean dificultades" (Villegas, 109). Una variante de este "mitema del encuentro la constituye el del maestro o guía espiritual (…) La historia del

personaje central de la novela es un continuo ir comprobando las doctrinas del maestro" (Villegas, 113). Como parte también de ese llamado y de ese abandono del propio mundo así como de los encuentros, el héroe vive asimismo, según Villegas, la experiencia de la noche, la cual "aparece como una aventura prohibida, la crisis de una enfermedad, el contacto con la muerte o con personajes poderosos o peligrosos" (115). Dicha experiencia se asocia con el descenso a los infiernos e "implica siempre la idea de morir-renacer" (Villegas, 117) al igual que "confusión, distorsión y sentirse perdido en medio de un conglomerado irreconocible" (Villegas, 121). Asimismo, es sorprendente "advertir la frecuencia con que aparece la situación en la que el protagonista, por medio de la muerte---personal, ajena o simbólica---, descubre la trivialidad de su existencia y a través de ella emerge en busca de una nueva vida" (Villegas, 123). En el caso de Occidente, esa nueva vida, ya sin confusión, ni caos, ni distorsión, sino en armonía, está identificada con una sociedad logocéntrica, falocéntrica, dentro de la cual la inferioridad de ella es un espejo que duplica la imagen de él, como en el mito de Narciso. Se trata entonces, según Levinas, de una reducción del otro al mismo, de una egología, en la que se borra toda huella que perturba el orden del mundo, todo rastro que trastorna ese orden, que trastorna esa aparente armonía utópica. Sin embargo, esa utopía que tiene como centro de poder al logos no es un fenómeno natural, real, sino un espejismo que se impone, con violencia, utilizando el poder de la palabra, el poder del nombre del padre, como diría Lacan.

Surgen así los conflictos y los enfrentamientos por el control al igual que la necesidad de buscar espacios alternativos para la resolución de los mismos, espacios que sean más reales y que permitan la creación de una nueva utopía que no sea la mera inversión de las jerarquías pues, en la desigualdad de poder, ninguna mezcla, ninguna armonía, se puede dar sino sólo dominio. Y dichos espacios en Occidente se encuentran en la periferia, en donde se localiza, entre otros, lo femenino, que existe como algo subalterno, sin agencia plena. ¿Y qué significa sin agencia plena? Eso quiere decir que el hombre se puede definir en todo el teatro de la historia mientras que la mujer no, pues es estática y emana significados pero sin crearlos. Lo masculino es historia, es tiempo, es acción, es agencia, mientras que lo femenino es lugar. Según Lucía Guerra, ese lugar, ese espacio, que es cerrado, anula todas las contingencias e implica un regressus at uterum; es decir, un regreso a sí mismo. Y es precisamente aquí (al hacer mención no sólo a un tiempo pasado sino también al espacio) que se entrecruzan utopía e historia. Con respecto a ambas, se puede hablar de una visión, de una perspectiva, de una subjetividad, de un punto de vista, de unos ojos interiores, de miradas que intentan comprender la realidad y darle un sentido. En el caso de la utopía son los ojos utópicos del narrador los que entretejen el relato, mientras que en la historia son los del historiador, quien, según Steven Greenblatt y la corriente del Nuevo Historicismo, más que ser objetivo, es subjetivo al momento de presentar los hechos del pasado, de ordenarlos, y organizarlos y de intentar entenderlos y proporcionarles un significado, llenando los espacios vacíos. El que a esos hechos se les haya dado aparentemente

un sentido no significa, sin embargo, que se haya regresado al origen, al pasado, a la esencia ni que se haya capturado la realidad de los mismos, ni su verdad absoluta. Por el contrario, según Levinas no es posible (como se pretende, al hablar de la mujer, y de la casa como el espacio de ella, como su lugar cerrado) ese regressus at uterum, ese regreso a sí mismo del sujeto, esa vuelta al origen. Como alternativa, él propone un recorrido sin vuelta a la mismidad; es decir, una salida no hacia el yo sino hacia la alteridad, hacia el otro. Ese otro y su huella es exilio, éxodo: salida sin retorno, liturgia que alude a una inversión que trae pérdida e implica una imposibilidad de recuperar lo abandonado. Es además un rostro sin máscara que se opone a mi poder, a mi violencia, y al cual es imposible, según Levinas, matar, pues no es tiránico y torna posible la libertad.

Lucía Guerra habla, en este caso del otro, de un doblez intraducible, que es huella, residuo, y el cual no puede ser idéntico al original. Esa huella, ese doblez, ese residuo, es precisamente lo que hace posible deconstruir la utopía que Occidente ha edificado, al igual que buscar nuevas alternativas, nuevos espacios para la resolución de conflictos, como los que se pueden dar entre los géneros y en la lucha por el poder. Según Derrida (quien hace referencia en sus escritos precisamente a ese doblez) "la deconstrucción debe, por medio de una acción doble, de un silencio doble, de una escritura doble, poner en práctica una inversión de la oposición clásica y un corrimiento general del sistema. Será sólo con esa condición como la deconstrucción podrá ofrecer los medios para intervenir en el campo de las oposiciones que critica (…)" (*Márgenes de la filosofía*, 20). Ese corrimiento general del sistema y esa inversión de la oposición clásica es precisamente lo que va a hacer posible la creación de una nueva vía, de una nueva agencia, de un nuevo camino hacia otra utopía, en la cual habrá una mayor libertad para el sujeto y en la que se le dará cabida a la periferia, sin pretender establecer un nuevo centro, ya que eso equivaldría a caer nuevamente en el totalitarismo. Por el contrario, lo que se busca es la democracia. Al respecto, Yannis Stavrakakis, en *Lacan and the Political*, afirma que, en el momento de las elecciones, "the emptiness in the locus of democratic power becomes the point of reference for the articulation of a new political vision" (15). En esa nueva vision política "the place of the ideal is occupied by pure difference" (15). Esa diferencia pura es de carácter dialógico y gracias a ella se pueden expresar diversas voces, todas de manera armónica y en condiciones de igualdad sin que, al mismo tiempo, ninguna de ella prevalezca ni haya autoritarismos sino negociación. Esa aceptación, ese reconocimiento de la diferencia, de la alteridad así como la disposición al diálogo resultan esenciales. Gracias a ellas se evita el desconocimiento, la incomunicación, la violencia y la destrucción al igual que se logra una verdadera unidad o armonía en la pluralidad. Se alcanza la utopía; es decir, una resolución de un conflicto, una negociación que se había cerrado antes en la historia oficial (y a nivel de lo simbólico) y que ahora se abre. Dicha apertura implica un no estar ni aquí ni allá o lo que es lo

mismo, la ambigüedad, la cual es transgresora pues en ella se intenta navegar simultáneamente en dos sistemas, contar la misma historia pero desde centros diferentes.

En el caso de *Hay cosas que las manos nunca olvidan* el planteamiento de esta nueva utopía, de dicha apertura de este nuevo espacio, de esa transgresión, es evidente. En principio, la historia es protagonizada por una mujer, no por un hombre, como generalmente lo son los grandes relatos de Occidente, lo cual implica que se ha quebrantado un código. En particular, cabe destacar que esta protagonista no es como la mayoría de los personajes femeninos que se describen en esas grandes narrativas. Por el contrario, a manera de prólogo, se incluye en este cuento de Rivera Garza una cita de Ricardo Piglia que hace referencia a los personajes de Madame Bovary y de Ana Karenina, a los cuales se cuestiona. A ellas las describe él como símbolos de la mujer suicida que es identificada con la utopía masculina. Piglia coincide con Levinas al afirmar en esa cita que "dichas utopías son proyecciones invertidas del terror que les provoca a los hombres captar la mirada asesina de sus mujeres. ¡Entonces las convierten en suicidas! Esas historias son cuentos de hadas para varones, fábulas tranquilizadoras, parábolas con moraleja. Cuentos contados entre hombres en la intimidad del vagón de fumar del expreso París-Moscú" (Rivera Garza, 17).

El calificativo de fábulas tranquilizadoras refleja ese cuestionamiento al que se ha hecho mención. Denuncia que también hace Derrida al hablar del logocentrismo y al sostener que no hay algo como la Historia (con mayúscula) y que ésta es sólo un relato entre relatos. Esto contradice a Gadamer, quien considera que lo clásico tiene razón de ser y configura el espacio de la Verdad (una verdad única y absoluta). Si la Historia oficial (identificada en nuestra cultura con el principio activo, con la agencia, y con lo masculino) es sólo un relato entre relatos, es posible entonces replantearla y deconstruirla para a partir de eso buscar aperturas y nuevos espacios. De ahí que la trama del cuento de Rivera Garza comience precisamente con un replanteamiento del mitema del viaje ya que ahora quien inicia, de manera activa, esa jornada y define el teatro de la historia no es un hombre sino una mujer. Ella viaja y lo hace en tren. Ella explica que la grisura del ambiente, una plática desafortunada con una pariente lejana y el frío, que todavía no estaba ahí en toda su plenitud pero que ya temía, la obligaron a empacar sus cosas a toda prisa y a ordenar, sin pensarlo demasiado, un boleto para el expreso Moscú- París. La protagonista está pasando, en ese momento de la compra del boleto, por lo que Villegas llama la experiencia de la noche, está pasando por una crisis, de ahí la referencia a la grisura del ambiente. Por otro lado, a ella le gusta trasladarse en tren, lo cual le produce un placer asociado a los sentidos: el rechinido de las ruedas de metal sobre las vías, los murmullos de los pasajeros, el aroma percudido de pipas y cigarrillos. Placer de la carne que, como parte de una cultura logocéntrica y conforme lo explica Foucault, debería ser sometido, regulado, domesticado. Sin embargo, en el caso de *Hay*

cosas que las manos nunca olvidan ese placer, en un proceso de deconstrucción, fluye y es liberado por la protagonista. Ella quiere olvidar esa experiencia de la noche y su estancia en Moscú (en donde había vivido su abuela antes de iniciar su largo exilio en Charleston) y liberarse. Esa experiencia del exilio es precisamente a la que hace referencia Levinas en *La huella del otro* en donde afirma la imposibilidad del arraigo definitivo y de la posesión. No es posible regresar a casa, regresar a Ítaca, como Ulises, por lo que habrá que resignarse a actuar sin entrar en la Tierra Prometida, ni en el paraíso ni en la Edad de Oro. Y eso es precisamente lo que esta viajera hace: resignarse y actuar, tomar la decisión de partir y exiliarse, tal como lo hizo en el pasado su abuela. No obstante, antes de que eso ocurra, antes de que ella se convenza de que siempre ahí en Moscú será una extraña para su familia y vivirá en el exilio, ella siente la inquietud, la necesidad en su interior (mitema del llamado) de encontrarse con Ludmila Kereskova, esa prima lejana a quien ya le ha enviado varias cartas a Moscú a través del correo. Esa comunicación, este encuentro es parte de otro mitema que describe en su texto Juan Villegas, el cual es esencial para el viaje, y que en este caso se concreta en la figura de una enemiga: Ludmila.

Esa prima, cuando se reúnen, deja muy clara la animadversión que siente por la protagonista ya que considera que esa intrusa que ahora ha regresado a Moscú lo que busca es apoderarse de la casa. Por eso, las primeras palabras que esa mujer pronuncia sirven para dejar en claro que cuando la abuela Olga se fue, lo perdió todo y que ahora su nombre, el de Ludmila, es el que está en los títulos de propiedad. De regreso al hotel, después de la plática con la ahora dueña del inmueble, la protagonista imagina que todos los edificios viejos podían haber sido su casa; esto lo hace en ese nuevo intento de posesión y arraigo al que se refiere Levinas. Ahora, sin embargo, no hay nada ahí, ni para ella ni para su abuela Olga. Sólo se siente (como parte de esa experiencia de la noche y del encuentro) el vacío, un vacío insoportable, como insoportable le resulta en ese momento a la viajera el nombre de Ludmila, un nombre que está asociado a una familia, a una historia la cual, en términos posmodernos, apabulla al sujeto con un sentimiento de culpa y responsabilidad. Es posible asociar esta situación que la protagonista vive con respecto al nombre de su prima con el concepto lingüístico de la arbitrariedad del signo, según el cual no existe una relación natural, real, entre el significante y el significado. Lo que existe entre ambos sería más bien una grieta, un espacio vacío. Esa es la anagnórisis o descubrimiento que se lleva a cabo en el interior de Ludmila, la del vacío. Ella, en lugar de descubrir el significado total, lleno, incluyente, en lugar de descubrir (como resultado del llamado que la ha llevado a ir a Moscú) la verdad absoluta, llena y esencial (como sí lo hace Télemaco con respecto a su padre en la obra de Homero), en lugar de la verdad categorizada, lo que encuentra esta mujer es el vacío. No obstante, es precisamente a través de esa grieta, de ese espacio vacío, que se puede dar la resistencia contra el poder así como la creación de nuevos espacios, de nuevas utopías, todo ello a través del mitema del viaje, que en este instante va a recomenzar, va a tomar un segundo

impulso, un segundo giro, y a redefinir identidades. Como parte de dicha redefinición de identidades ahora el encuentro de la nieta de Olga será no con una enemiga, como lo ha sido Ludmila, sino con Camelia María, alias Camelia la Texana. Esta mujer actuará como maestra y guía de la protagonista, lo cual queda muy claro desde el principio cuando este nuevo personaje femenino le empieza a dar consejos y le dice a la viajera que debería de beber algo de licor. Se recurre, de esta forma, en este relato, a la novela de formación o *bildungsroman*, a la que hace referencia también Juan Villegas. Hay un iniciado, que en esta historia es la nieta de Olga, y un rito de iniciación encabezado por la figura del maestro. En este caso la maestra sería Camila a quien la narradora describe como una mujer madura pero no marchita; es decir, una mujer plena, que puede guiar a la iniciada en ese mismo camino de plenitud al que hace referencia Mircea Eliade.

Las dos mujeres empiezan a conocerse y a dialogar, un diálogo (no un monólogo) como aquel que menciona Levinas y que la protagonista agradece pues le ayuda a borrar el sabor amargo con el que había ordenado el boleto Moscú-París. En ese instante, no le interesa a la pupila si la historia que su "maestra" Camila le va a contar es o no el invento de una mujer de mediana edad que huye de su casa, y no le interesa porque aprecia esa narración en lo que vale y la escucha con atención y en silencio, como el alumno a su mentor. Bajo estas circunstancias, queda claro que no le importa a la estudiante la distinción entre la realidad y la ficción. Las barreras que podían existir entre ambas, entre mito e historia, entre un tiempo circular (o en espiral) y uno lineal, se han derrumbado. No existen jerarquías que privilegien a una sobre la otra. Se ha producido un descentramiento, en términos posmodernos y tal como lo proclama también el Nuevo Historicismo. En una entrevista, Camelia afirma que en los corridos todo está muy deformado. El entrevistador le pregunta posteriormente a este personaje femenino cuál es la verdad en el caso de la muerte de Emilio Varela. Ella responde que ese no es el verdadero nombre de la víctima y que lo que se dice sobre la participación que tuvo en todo eso Camelia la Texana es cuento, chisme, ficción y que a Varela lo mataron por el tipo de negocios a los que se dedicaba. El mismo entrevistador la interroga de nuevo pues quiere indagar si ella sabe disparar y la entrevistada contesta que hay cosas que las manos nunca olvidan. Dicha respuesta, más que aclarar la situación, da paso a la ambigüedad porque la sospecha de que ese chisme sea verdad no se disipa totalmente ya que ella da a entender (aunque no lo dice literalmente) que es hábil en el manejo de un arma. A través de la ambigüedad se intenta navegar entre dos sistemas, estar simultáneamente en dos sitios y en ninguno a la vez, por lo que no hay un centro fijo. Por otra parte, esa misma afirmación de que hay cosas que las manos nunca olvidan es una muestra de lo que el posmodernismo llama la fragmentación del sujeto. Es válido hablar de una fragmentación ya que a través de las manos se introduce la sinécdoque, tropo mediante el cual se designa un todo con el nombre de una de sus partes. Además, en los sonetos y otras formas de poesía se

usan sinécdoques para caracterizar al amado en términos de partes individuales del cuerpo en vez de un ser completo, coherente.

Esa falta de completitud y de coherencia, y esa segmentación en partes, está relacionada, ontológicamente, con el concepto de lo real, con la forma de percibirlo y de tener acceso a él, y por lo tanto a la esencia. En el caso de la protagonista de esta historia, ella observa, por largo tiempo, las manos de Camelia, que simbolizan el archivo de las vivencias de su dueña. Esas manos la protagonista tiene la esperanza de que sean (a diferencia de las de su pariente) más reales. Sin embargo, ella (la discípula viajera) aún siente melancolía cada vez que piensa en esas paredes que ha tocado en Moscú. Esa melancolía, esa añoranza de lo real, y de ese centro que representa la casa como espacio, es equiparable a lo que Platón llama la anamnesis; es decir, un recuerdo de algo que fue plena y totalmente y que al momento de materializarse ya no lo es. Finalmente, las dos mujeres se trasladan al camarote de La Texana y se encuentran frente a frente. Como diría Levinas, el yo de la protagonista se encuentra con la alteridad, con el otro que es Camelia. Ese otro muestra su cara auténtica, sin máscara. De hecho, la protagonista menciona que, en ese instante, ya con el kaftán de seda encima, Camelia se desmaquilla frente a ella, después de lo cual sigue siendo auténtica pues no hay mayor transformación: continúa siendo la mujer madura pero no marchita. En ese momento se produce lo que es el encuentro de rostros (contrario al encuentro de máscaras que se ha dado previamente durante la reunión familiar con Ludmila). Según el autor de *La huella del otro* el rostro sin máscara del otro se opone a mi poder, a mi violencia. Se da, en consecuencia, una situación de igualdad y armonía, que hace posible una nueva utopía y una resolución del conflicto. Asimismo, al eliminarse la violencia se elimina el miedo, a pesar de que, según la protagonista, Camelia reflejaba la mirada directa y animal de los asesinos. Así cara a cara, continúa el diálogo entre ellas, un diálogo significativo en términos de la realización de la utopía. Como parte de la conversación, Camelia, la tutora, comparte con su pupila el relato de sus propias experiencias, las cuales espera que le sirvan a la iniciada en su búsqueda de lo real, en la búsqueda de su propia utopía. Adquieren también estas experiencias la forma de un viaje. Relato dentro de un relato, metaficción.

Como primera etapa de ese viaje de la tutora está el caos, ese caos sin el cual no hay narración y del cual habla Juan Villegas y que obliga al héroe (heroína en este caso) a abandonar su lugar de origen y a vivir en el exilio. Ese momento caótico es el del asesinato, cuando ella balacea a Hermilo. Como consecuencia, Camelia huye sin dejar de escuchar el ruido de los siete disparos con los que inicia su nueva vida. A partir de ese instante empiezan sus encuentros y aventuras. Primero se enfrenta con la otra mujer, con la esposa de Varela, a la que ella llama la dueña de la vida de él, del muerto. Después se encuentra con los habitantes de Fargo, silenciosos y pacíficos y ante quienes ella se finge muda. Un silencio y una falta de nombre y de rostro que

demuestran que esta mujer va en camino de construir una nueva utopía, un nuevo espacio para ella en donde reina la armonía y no un lenguaje, familiar, genealógico, de carácter arbitrario, fuente de poder y autoritarismo. La experiencia que ahí vive la asesina, y la cual la protagonista del cuento de Rivera Garza supone llena de sufrimientos (supone porque en realidad no se sabe pues esa es otra ambigüedad más del relato) se puede equiparar a lo que Juan Villegas llama en su texto la experiencia de la noche. Es decir, una serie de aventuras por las que la Tejana deberá pasar si desea salir airosa y superar su condición de exilio, de ser una prófuga. De dicha experiencia nocturna habrá que emerger para que salga la luz, la claridad. En cuanto a Camelia, ella esa claridad la encuentra en el sitio al que se dirige después de Nashville, que es San Marcos, Texas. Ahí ve las aguas de un río y a los hombres y a las mujeres que, con o sin niños, se divierten de manera infantil. Una especie de inocente Edad de Oro que también vive el Ulises de Homero cuando se encuentra con los feacios, cuyo territorio (la isla de Esqueira) es paradisiaco, un paraíso que el protagonista descubre antes de llegar a Ítaca, donde él ha construido su propia utopía. Ese regreso a la infancia por parte de los adultos que ahí están es posible identificarlo con la etapa lacaniana de lo real, que es la primera, según él, en el desarrollo de la formación de la identidad del sujeto (mientras que la última sería la de lo simbólico, la cual, según Elizabeth Wright, actúa sobre lo real por medio de la repetición pero nunca se convierte en eso, en lo real). Sin embargo, ese regreso a la infancia, al vientre materno, asociado con lo real, no es posible. No es factible regresar, repetir o vivir de nuevo esa etapa. De hacerlo, la repetición sería una repetición pero con diferencias pues el sujeto se ha transformado y no es el mismo, todo lo cual podría finalmente resultar ser liberador. No se pueden, por lo tanto, reproducir las mismas condiciones, tal como lo hace ver también Susan Bordo en *Ubearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Ella afirma en ese libro que

> to deconstruct dualism requires that we bring the margins to the center, that we legitimate and nurture, in those institutions from which they have been excluded, marginalized ways of knowing, speaking, being. Because relocations of this sort are always concrete, historical events, enacted by real, historical people, they cannot challenge every insidious duality in one fell swoop, but neither can they reproduce exactly the same conditions as before in reverse. Rather when we bring marginalized aspects of our identity/identities (racial, gendered, ethnic, sexual) into the central arenas of culture they are themselves transformed and transforming. (41)

Y eso es exactamente lo que le ha ocurrido a la protagonista de *Hay cosas que las manos nunca olvidan.* Su encuentro con Camelia la ha cambiado, la ha transformado, la ha liberado, y ya no es la misma, ya no es aquella mujer que buscaba que su prima de Moscú le diera respuestas, y que termina desilusionada, derrotada y en papel de víctima. Dicho encuentro con la

Texana ha sacado a la luz un nuevo espacio que antes estaba marginado y que es el que ahora ocupa el centro y actúa como agente. Ese nuevo espacio es el femenino y no el patriarcal y simbólico (representado por la familia, y en concreto con la prima con quien se ha encontrado en Rusia). Ese nuevo locus demuestra que esta historia, que este relato, que este mito, no es la historia del padre, su viaje, la utopía de él, la historia y la metáfora "tranquilizadora" de él, y dentro de la cual se hace referencia a las mujeres suicidas, sino la utopía de ella, la historia de ella y la de una mujer asesina, Camelia, la Texana. Las jerarquías entonces se revierten (y crean un mundo al revés): de suicida/asesina a asesina/suicida, de lo patriarcal a lo femenino. Ese revertir las jerarquías implica, según David Couzens Hoy, resistir, lo cual significa "turning the system back against itself" (10). Es decir, poner al mundo de cabeza, deconstruirlo.

A lo largo de la trama de esta historia de Cristina Rivera Garza, lo que hace la heroína es precisamente deconstruir y resistir. Ella, con la ayuda de Camelia, revierte y cuestiona ese mito del héroe masculino, de lo patriarcal, para reafirmarse a sí misma en su condición femenina. Y esa determinación y esa fuerza que le permite resistir ella las va adquiriendo, las va conquistando, conforme va escuchando a su mentora, cuyas doctrinas va comprobando, tal como lo menciona Juan Villegas al hablar del maestro. A través de lo que puede ser descrito como una anagnórisis, un descubrimiento (pero ahora femenino y no masculino---mundo al revés---como ocurre con Telémaco en el relato de Homero), la protagonista se da cuenta de que, como lo dicen Robert Harari y Lludy Filc, el rencuentro con lo perdido es imposible, porque se fue para siempre y es irrecuperable.

> Ludmila Kereskova. Su nombre regresó sin pedirme permiso. Una y otra vez. El nombre de mi fracaso. El nombre de todas las cosas que se van. El nombre de lo irrecuperable. Tal vez nada más para evitar los ecos vacíos de ese nombre me puse a buscar entre la muchedumbre la figura de Camelia María. Cuando la divisé no pude evitar sonreírme. (38)

Ese descubrimiento, ese aprendizaje y conciencia de lo irrecuperable que se da al final del encuentro con Camelia María, así como ese llenar el vacío gracias a ella, es realmente lo que indica que la aventura de la heroína, que su viaje, ha terminado, y que ahora es el momento, como lo dice Camelia, de partir. Pero, ¿partir hacia dónde? Hacia la realización de una vida más plena, más libre, y ya sin las cadenas que la ataban al pasado, a la memoria de la casa de la abuela Olga en Moscú. Ella se ha liberado de lo que los autores de *Lacan and the Four Fundamental Concepts of Psychoanalisis* llaman "lacanian alienation," que se produce cuando

“the subject appears to be domesticated by the signifying chain” (30), una cadena de significados que ella ha roto, de la cual ha escapado, y a la que le daba significado el nombre del padre (su familia moscovita) y su poder, su autoridad tiránica. “It is the name of the father that grants a signified to the subject, a signified that will be phallic” (Robert Harari, 20). En Occidente es también el nombre del padre el que estructura al mito, tal como lo describe en su libro Juan Villegas. Respecto al mito como estructura David K. Herzberger comenta que “el mito encarna el sentido permanente de la historia (…) Funciona tanto para controlar la creencia como para imponer el silencio en la elaboración de la historia” (17). Una historia de carácter lineal, patriarcal, que, en lo que respecta a Cristina Rivera Garza, ha sido desmitificada, deconstruida y contada ahora no desde el punto de vista de la historia oficial sino desde el punto de vista de la periferia, de lo femenino, que estaba acallado, silenciado. Gracias a esa deconstrucción la rigidez del mito cede a las exigencias de la ambigüedad, fluye y hace posible, como ya se ha mostrado, la creación de un nuevo espacio utópico. Todo ello, según Derrida, gracias a esa reinterpretación, a esa reapropiación, a esa reelaboración, que se hace de un mito de carácter premoderno (como sería el de Ulises y su aventura) y la cual ahora refleja más bien la situación que enfrenta el hombre posmoderno, un sujeto complejo, descentrado, que goza la diferencia como un medio de liberación de las ataduras del lenguaje, de los autoritarismos y de las luchas por el poder que lo han convertido en un exiliado, pues ese exiliado ya se ha enfrentado a ese control que se ha venido ejerciendo sobre él, empleando también el lenguaje como arma (ese mismo lenguaje narrativo que se había usado contra él, tremenda ironía) por medio de la cual, como lo explica Sophia A. McClennen en su libro *The Dialectics of Exile: Nation, Time, Language in Hispanic Literatures*, “the mythology of the nation is exposed and deflated” (267). Ese poner en evidencia, ese bajar los humos, al que hace referencia McClennen, permite, según Derrida, triunfar de manera definitiva, y no temporal ni ilusoria, sobre la opresión. La creación de una nueva utopía, de una nueva ficción (ahora periférica) es vista, por tanto, como un proyecto viable y no como un simple anhelo ya que, como lo dice Antonio Campillo Meseguer, esa ficción literaria, “esa simulación al mismo tiempo lúdica y combativa puede llegar a provocar no sólo en el escritor sino también en el lector, una verdadera metamorfosis” (201). Un verdadero cambio. “Ése es el sueño secreto de todo escritor y de todo lector. Ése es el peligro y la promesa de la buena literatura. Porque la literatura es la más prodigiosa ficción inventada por el hombre para recrear el mundo y para recrearse a sí mismo” (Campillo Meseguer, 201).

Obras citadas

Ainsa, Fernando. *Necesidad de la utopía*. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977

Bordo, Susan. *Unbearable Weight*. Berkley, California: University of California Press, 2003.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1959.

Campillo Meseguer, Antonio. *La invención del sujeto*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001

Castro-Klarén, Sara, ed. *Latin American Women´s Narrative: Practices and Theoretical Perspectives*. Madrid: Iberoamericana, 2003.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Ciruela, 2003

Couzens-Hoy, David. *Critical Resistance : From Poststructuralism to Post-Critique*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2004.

Cutting, Gary, ed. *The Cambridge Companion to Foucault*. N.Y.: Cambridge University Press, 1994.

Derrida, Jacques. *Of Gramatology*. Trad. G.C. Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press,1976.

---. *Márgenes de la filosofía*. España: Ediciones Cátedra, 1993.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*, New York: Random House, 1975

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973.

Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género, 2007

Harari, Robert, and Lludy Filc. *Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. USA: Other Press, 2004.

Herzberger, David K. "Nuevo Historicismo: construyendo la disidencia. Historia y ficción en 'Volverás a región' de Juan Benet." *El hispanismo en los Estados Unidos: discursos*

críticos/prácticas textuales. Ed. José M. del Pino, Francisco La Rubia Prado. Madrid : Visor, 1999

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.

Lacan, Jacques. *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2006.

---. *Escritos*. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo Veintiuno, 1997.

Levinas, Emmanuel. *La huella del otro*. Trad. Esther Cohen, Silvana Rabinovich y Manrico Montero. México, D. F. : Taurus, 2000.

McClennen, Sophia. *The Dialetics of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. Indiana: Purdue University Press, 2004.

Rivera Garza, Cristina. "Hay cosas que las manos nunca olvidan." *La dulce hiel de la seducción*. Comp. Ana Clavel. México: Editorial Cal y Arena, 2007.

Soler, Colette. *Lo que Lacan dijo de las mujeres: Estudio de psicoanálisis*. México: Paidós, 2006.

Stavrakakis, Yannis. *Lacan and the Political*. London: New Cork: Taylor and Francis, Inc, 1999.

Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta, 1978.

White, Hayden. *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press,1978.

Wright, Elizabeth. *Lacan y el posfeminismo*. Barcelona: Gedisa, 2004.