

¿ARMAS DEL DÉBIL? MUJERES DE ARMAS TOMAR EN LA NARRATIVA DE CARMEN BOULLOSA

Nuria, PRATS FONTS
UNIVERSIDAD DE AVIÑÓN

¿Espada o ruceta?

Cuando decidí el título para este trabajo, estaba satisfecha de lo que yo creía entonces el hallazgo de haberle devuelto el sentido literal originario a la expresión adjetiva “de armas tomar”, utilizada en castellano para referirse a alguien “decidido o atrevido, tanto para acometer empresas como para no dejarse atropellar por otros” (Moliner: 1998) y recuperar de este modo el sentido sustantivo de “aquel que toma las armas”. Con ello me interesaba señalar, ya desde el título, el deslizamiento semántico que nos lleva del uso efectivo de las armas a la representación del arrojo, el valor, la acción y, por tanto, dentro de la división genérica, al ámbito de lo masculino.

No es de extrañar entonces que esta adjetivación se aplique de manera predilecta a aquellos a quienes se les supone carentes “por naturaleza” de esta cualidad. La fuerza de un “Juan es de armas tomar” (siendo Juan un hombre adulto) no es tan impactante como la de “María –y con ella otro tipo de minorizados– es de armas tomar”. Otro tanto sucede si consideramos la expresión en su sentido literal: el impacto de que ese mismo Juan tome las armas va a depender del contexto político en que lo hace, de para qué las toma, etc., pero si es María quien toma las armas, eso ya es harina de otro costal, si María toma las armas poco importarán los contextos y las razones, la información será relevante per se. La lengua no es sólo la pátina sobre la que están inscritos los signos de la dominación, sino uno de los agentes de su perpetuación a través del habla.

En la literatura y en los textos historiográficos del Siglo de Oro podemos encontrar no pocas referencias a la equivalencia entre varón/ espada/ valentía, contrapuesto a mujer/ ruceta/cobardía o debilidad. Recordemos, por ejemplo, en la obra de Lope de Vega, Fuenteovejuna (1619), esta airada interpelación de Laurencia donde se recrimina a los hombres su falta de valor frente al comendador:

¡Poneos rucetas en la cinta!
¿Para que os ceñís estoques?[...]
¡Y que os han de tirar piedras,
Hilanderas maricones,
Amujerados, cobardes! (1772-1780)

O esta otra reprimenda a los hombres de Narváez durante la conquista de México, que Cervantes de Salazar, en sus *Crónicas de la Nueva España*, pone en boca de las hermanas de Ordaz: “¡Bellacos, dominicos, cobardes apocados que más habiades de traer rucetas que espadas!” (23, lib.4, cap.86). En ambos casos por mucho que la enunciación provenga de personajes o figuras femeninas la equivalencia no hace más que reforzarse. Distinta es la lectura que nos ofrece María de Zayas en su novela “La fuerza del amor”, incluida en sus *Novelas amorosas y ejemplares* de 1637:

[...] Por tenernos sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas rucetas y por libros almohadillas (ZAYAS, 1637: 218).

La Laura de María de Zayas desvela pues con claridad el proceso de dominación del que es producto la oposición asimétrica espada/rueca. Las armas son poder y están supeditadas a él –la rueca, en principio no-. Por consiguiente, no es de extrañar que el uso de ellas haya sido, o lo sea aún, uno de los cotos preservados con más ahínco por los varones.

Una de las estrategias del feminismo para salir de la prisión de las oposiciones binarias ha sido partir de la rueca para intentar resignificar positivamente ese espacio otorgando valor y poder a las prácticas a las que la dominación masculina ha confinado a las mujeres a través de la historia. Otra de las opciones es demostrar cómo a veces desde la rueca se están tejiendo sutilmente espadas, que es lo que Josefina Ludmer en su artículo sobre Sor Juana, que no me cansaré de citar, definía como “las tretas del débil” (LUDMER, 1985). La objeción a estas estrategias que intentan luchar contra las asimetrías de la división genérica la podemos resumir en la fórmula que Bourdieu (BOURDIEU, 1998:38) toma prestada a Bianco: “Las armas del débil son siempre débiles armas” y esto porque utilizándolas se corre el riesgo de velar el carácter de construcción histórica de las diferencias por y para la dominación. En este sentido, Christine Delphy señala que al estar basados los valores de una sociedad en una jerarquía –entre otras- de género, jerarquía que no sólo determina sus relaciones de complementariedad y oposición, sino también el contenido de cada una de las categorías, pretender preservar únicamente el contenido, nos remite en definitiva a postular que la división es anterior a la jerarquía, con lo que se acaba por naturalizar la división (DELPHY, 2001: 256-257).

Si trastocamos las equivalencias de María de Zayas, haciendo que a mujer corresponda también espada y libro, y no rueca y almohadilla, o no sólo éstas, ¿se debilitarían entonces las bases del orden patriarcal?, ¿sería ésta una de las estrategias necesarias para ir anulando las prácticas de la dominación y llegar a una sociedad igualitaria basada en algo distinto a las categorías con las que vengo metaforizando la rueca y la espada, es decir en el no-género?, ¿o bien el hecho de partir de nuevo de una de las categorías impide imaginar y construir ese no-género?

Para volver ahora a una acepción concreta de las armas, no se puede negar el efecto transgresor de la simple toma de armas de las mujeres, aunque esa transgresión haya sido a veces asimilada y anulada en el uso a que se supedita en cada caso ese uso femenino de las armas.

Tanto la historia, como los mitos y la literatura nos han legado, numerosas muestras de doncellas guerreras, cuya existencia, no obstante, no nos habla más que de una excepcionalidad que intentaría sobrepasar y transgredir alguno de los límites genéricos o si no de su monstruosidad, figuras creadas por un imaginario masculinista que recrea el miedo a que le sean arrebatados sus privilegios, su poder.

Los siglos XVI y XVII fueron un momento histórico y literario especialmente fértil para la aparición de las mujeres beligeras. Figuras a quienes podemos seguirles la pista en territorio americano durante el proceso de la Conquista de América o también participando en las grandes batallas europeas de la época, María de Estrada, Catalina de Erauso –la Monja Alférez– no son más que una muestra de entre las más famosas.

Mi insistencia en estos siglos se debe a que es en ese espacio temporal e histórico en el que la escritora mexicana Carmen Boullosa va a ambientar las tres novelas de aventuras con tintes históricos sobre las que voy a trabajar a continuación. Lo que me interesa analizar aquí es la presencia en ellas de unos personajes femeninos que, travestidos, van a tomar las armas

por distintos motivos. En primer lugar, veremos lo que se puede considerar como el germen de esta figura en *Son Vacas, somos puercos. Filibusteros del Mar Caribe* (boullosa, 1991), y, a continuación, dos novelas en cuyo centro aparece un personaje femenino que será de armas en alguno de sus avatares, *Duerme* (boullosa, 1994) y la reciente *La otra mano de Lepanto* (BOULLOSA, 2005).

Son Vacas, somos puercos

La novela tiene un referente tanto histórico como literario, pues se basa en la figura de Alexandre Olivier Exquemelin y en su relato testimonial *L'histoire des aventuriers qui se sont signalés dans les Indes* (1678). El relato de Boullosa retoma los datos y recorrido vitales de Exquemelin. Sin embargo, esta figura histórica le sirve a Boullosa para tejer una trama en cuya urdimbre no es el relato de las grandes expediciones filibusteras sino, sobre todo, una red de complicidades y secretos, que liga a Esquemelin con dos personajes ajenos al mundo propiamente pirata –el curandero Negro Miel y el médico Pineau–. A través de esta red, Boullosa escribe una suerte de anti-genealogía en la que los lazos no se encuentran dados por la filiación ni la raza, sino por los afectos y los deseos. Así, el blanco no-español y el negro son presentados como descendientes legítimos de los indígenas usurpados y masacrados por los españoles y, el blanco, a su vez, descendiente del negro, pues el personaje Esquemelin se convertirá en los ojos y la memoria viviente de Negro Miel cuando éste muera, una memoria que dará a luz un espacio utópico donde la naturaleza perfecta africana se mezcla y confunde con la perfección caribeña de la Tortuga.

Esta anti-genealogía, como puede observarse, deja fuera a las mujeres. La ley de La Cofradía prohíbe expresamente su presencia en la isla con el fin de preservar los valores, que se consideran contrapuestos con las mujeres, de ausencia de propiedad privada y no asentamiento, animando así a la práctica de relaciones homosexuales. Con la ausencia de las mujeres se zanja la posibilidad de lazos de filiación, y por consiguiente la existencia del mulato, elemento híbrido que vendría a perturbar la armonía existente entre el hombre blanco y el negro.

Así planteada, esta sociedad perfecta masculina, en cuanto que se basta a sí misma política y sexualmente, resultaría en cierto sentido el reverso de la concreción de la otredad construida por el imaginario patriarcal en las sociedades de Amazonas. Pero hay una fisura. Algo que no nos permite interpretar este entramado textual como un simple efecto de inversión y parodia que, cuanto más, hiciera patente los constructos o ausencias. Esa fisura es la presencia de un personaje femenino travestido que, a mi parecer funciona en el relato como la perspectiva que da sentido a la lectura de un texto anamorfótico, concepto que le debo, entre otras muchas cosas, a Michèle Soriano (SORIANO, 1999; 2005)

Se trata de un personaje, sólo designado con el pronombre “Ella”, que a pesar de no aparecer más que en el primer capítulo, planea a lo largo de toda la novela a través del recuerdo de Esquemelin. En ese primer capítulo, el que narra la travesía en barco desde Europa hasta el Caribe, un jovencito retraído, hermoso y de tez sonrosada va a guiarle su mano para que descubra y palpe su seno tierno de mujer escondido tras las ropas de varón. Este descubrimiento es el primero de los secretos que van a guiar la trama narrativa de la novela. La función actancial de este personaje es primordial en la fábula. El contacto con el pecho de ella vehicula no sólo su iniciación al placer – no una iniciación sexual puesto que ya había sido “usado” por un clérigo en su infancia– sino también la transmisión del sueño filibustero, ofreciéndonos otra filiación problemática, esta vez genérica: una mujer que transmite el sueño de una sociedad en la que ella quiere integrarse y cuya existencia depende

justamente de la prohibición de las mujeres. En esta paradoja se encuentra ese efecto anamorfótico del que hablaba antes: la paradoja anula la supuesta base de esa sociedad utópica haciendo que sus valores pasen a sustentarse en algo distinto: una sociedad autónoma libertaria, donde la hermandad se establezca sin importar raza, sexo o práctica sexual.

Duerme: una francesa entre piratas, indios y españoles

La novela *Duerme* abandona el Caribe, para situarse en la Ciudad de México en la muy estratificada y violenta sociedad novohispana de 1571. El personaje y narrador principales de la novela, Claire de Fleury, puede considerarse como una continuación –no cronológica– del personaje “Ella”, pues comparten el mismo pasado, incluso hay una referencia-guiño al descubrimiento del seno:

Luego veo en un segundo condensada la desgracia de mi viaje en el barco, el encierro en sentina, los trucos de que eché mano para ganarme otras monedas, con las que compré mi libertad al llegar al Caribe (“-Si yo le hago creer a ese chiquito que soy mujer y lo enamoro, ¿ustedes cuánto me dan[...].(BOULLOSA, 36)

Dicho personaje va a sufrir una serie de transformaciones sexuales, raciales y, por ende, sociales que la van a llevar a encarnar sucesivamente a un pirata francés, apresado para suplantar a un conde español que debe morir en la horca; a una india/mestiza sirvienta; a una mujer blanca en la corte del Virrey, a un soldado que comandará una partida armada contra unos indios sublevados y, por último, a la mujer dormida, en la que se mezclarán los ecos de las tesis milenaristas con las bellas durmientes. La voz de la enunciación, por su parte, variará constantemente del femenino al masculino, aunque no siempre de manera acorde con el estatuto que representa, poniendo así de realce la voluntad sobre la imposición.

A través de estas mutaciones, Claire va a ser el cuerpo híbrido en el que se inscriban y perpetren todas las diferentes violencias y vejaciones que pueden sufrir las distintas categorías de oprimidos de esa sociedad: por ser luterano, por ser india o mestiza, por ser mujer, por ser soldado. Comparto plenamente la tesis de Ute Siegel quien señala que el cuerpo de Claire “se configura como alegoría del México colonial con su multiplicidad de facetas, sufriendo y padeciendo el destino del país entero y de sus habitantes” (SIEGEL, 2001: 226).

Las distintas violencias sufridas por Claire –la horca, la violación, las humillaciones, el ensañamiento contra su cuerpo en la batalla– se corresponden con los cambios de atuendo. La indumentaria, lo aparential, se convierten así en el único índice de diferenciación social y sexual, hecho que apunta a la reversibilidad de las categorías y, por tanto, a la endeble consistencia de su jerarquización.

El travestismo y la carnavalización del personaje construido por Boullosa tienen, por tanto, dos funciones. En primer lugar, sirven como un fluido transcultural que va conectando empáticamente a todos los “otros” oprimidos de la sociedad colonial, encarnando así, según mi punto de vista, la figuración de la subjetividad nómada propuesta por Rosi Braidotti:

Es una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella. (BRAIDOTTI, 2000: 58)

En segundo lugar, aunque las máscaras, disfraces, travestismos en sí mismos no tengan un efecto transgresor, es un útil instrumento para desnaturalizar, como en este caso,

categorías dadas como innatas. Nelly Richard nos habla precisamente de ese poder del travestismo:

[Fue] el travestismo con su juego inestable de anversos y reversos sexuales que hacen oscilar la fe esencialista en una verdad originaria el que sembró la confusión en el interior de las categorías supuestamente naturales, defendidas por la moral conservadora. (RICHARD, 1993: 20)

Detengámonos ahora en el uso de las armas. Claire ha aprendido a utilizarlas para proteger su cuerpo de mujer de las vejaciones y limitaciones que el mismo le acarrea: se defiende de abusos corporales y gracias a ellas ha vivido como filibustero, su ideal de vida, como para el “Ella” de *Son vacas*... Pero en la novela la única hazaña de armas que desarrolla la diégesis es cuando se encuentra comandando una brigada del Virrey contra unos indígenas rebeldes al norte. Ya que Claire cae en un estado de letargo si se aleja más de siete leguas de la Ciudad de México, sus compañeros la atan al caballo y de tal manera se enfrenta y gana la batalla, pues los indígenas, después de asañarle su cuerpo inerte y descubrir sus senos y la ausencia de sangre, huyen despavoridos. La desubicación del personaje que lucha, aunque pasivamente, contra quienes son sus aliados, se refuerza narrativamente por su pérdida de autoridad en cuanto narradora, ya que es otro personaje, Mariano Baso, quien lo enuncia. Este mismo procedimiento de desubicación paradójica lo utilizará en la siguiente novela, momento en el que retomaremos el comentario de este procedimiento.

Si en la novela que hemos estudiado anteriormente el sueño/anhelo de “Ella” era el de una sociedad con los valores libertarios de los piratas, donde las diferencias sexuales no entrañasen la exclusión, en ésta, la problematización de género y raza se entremezclan para proclamar la fuerza de un deseo capaz de romper con los corsés del cuerpo y posibilite que Claire, a pesar de ser blanca, lleve en sus venas el agua de los tiempos prehispánicos, y que, a pesar de ser mujer, elija libremente llevar atuendos de varón y usar las armas, esta vez, para construir un estado mexicano sin españoles.

Para llevar a cabo y darle fuerza a ese proyecto fundado en el anhelo, la novela extirpa la sangre del cuerpo. La sangre menstrual del personaje desaparece, los lazos de sangre se convierten en lazos de agua, puesto que el nuevo nacimiento de Claire y su hibridación, tanto sexual como racial, se produce al sustituir su sangre por agua. A través de esta mutilación se llega, como en *Son vacas*, a la negación de la filiación.

La otra mano de Lepanto

Desde el título percibimos el homenaje a Cervantes ¿Cuál es la otra mano de Lepanto?, ¿la que le amputaron a Cervantes? o más bien ¿la mano que reescribe desde otro ángulo el universo cervantino?

La contraportada nos anuncia la filiación del personaje protagónico con la Gitanilla de Cervantes, pero de hecho Boullosa se basa en una figura legendaria, María la Bailaora, que según algunas crónicas, habría participado valerosamente en la Batalla de Lepanto. La gitánilla cervantina sería el personaje que Cervantes creara para borrar, a petición de María la Bailaora, las huellas de una vida marcada por demasiada violencia y opresión. Lo que sí es cierto es que el texto de Boullosa navega en el mundo cervantino, incluyendo personajes e intertextos de las *Novelas Ejemplares* y cuenta con una estructuración que reproduce la de las novelas del Siglo de Oro, con sus digresiones, e historias intercaladas.

Entre esta novela y *Duerme* hay una serie de coincidencias. En efecto, el contexto en el que se sitúa la novela coincide en muchos aspectos: un desarrollo ubicado en la segunda mitad del siglo XVI y una bullente, violenta y jerarquizada sociedad atravesada por problemas étnico-religiosos, en este caso la España obsesionada por la pureza de sangre que ha expulsado ya a sus judíos y persigue a sus moriscos. Así mismo, el personaje de María la Bailaora es tan polimórfico como el de Claire: gitana, sirvienta en un convento, morisca, esclava, mujer de palacio, soldado tan diestro con el pincel como con las armas, a lo que se añade, en esta ocasión, un periplo por distintas ciudades: Granada, Argel, Nápoles, Mesina y Lepanto, lo que acrecienta el rasgo transhumante del personaje.

La diferencia más notable que puede verse con respecto al personaje de *Duerme* se basa en el gesto en que sitúa la autora el anhelo. Así, al contrario de Claire, María la Bailaora no ansía vestir como hombre y empuñar espada y rodela. Aunque se vea abocada a hacerlo, este hecho no perturba su voluntad de seguir bailando e integrando en su baile todas las culturas que la atraviesan. En este caso, el baile es el elemento que vehicula la transculturalidad del personaje –gitana/morisca/cristiana–, más aún que las metamorfosis indumentarias.

La figura de la mujer de armas está presente desde el primer capítulo, donde se narra el cerco al pueblo de Galera y su valiente defensa por toda una saga de moriscas guerreras que han aprendido a usarlas con el mismo morisco que también enseñará a María para que ésta lleve a cabo una misión que podría asegurar la pervivencia de la comunidad morisca en suelo español. Sin embargo, el uso que ella hace de este aprendizaje revela que nos encontramos ante esa estrategia textual de la desubicación que ya habíamos percibido en *Duerme*. En efecto, a pesar de que sus aliados son los moriscos, se encontrará luchando gallardamente contra los turcos en la Batalla de Lepanto, nada menos que a bordo de la Real, la galera de la Santa Liga capitaneada por Don Juan de Austria y donde también se encuentra su amado. El por qué se encuentra ahí es uno de los puntos más débilmente trabados de la novela: no se explica por qué, ni para qué la visten de hombre y la alistan sin su consentimiento como soldado de la Santa Liga, hecho que, junto con el cambio de voz narrativa para narrar este episodio, refuerza el efecto de desubicación. El personaje luchará sin tregua hasta que un aliado de los turcos, que la conoce, la llame por su nombre y le arrebatte la camisa, dejando ver sus senos. Este hecho la paraliza y le impide seguir luchando.

Si recordamos la falsa lucha de Claire contra los indígenas, cuando no puede empuñar la espada a causa del letargo, y lo relacionamos con esta parálisis que sufre María cuando su cuerpo de mujer se pone al descubierto, además del hecho de encontrarse luchando contra el aliado, vemos que hay una voluntad de nublar la función de las armas para estos personajes que están contruidos desde la óptica de la transculturalidad. Pues ¿contra quién puede luchar legítimamente un cuerpo atravesado por las comunidades gitana, morisca y cristiana, como en el caso de María? Por el contrario, y consecuentemente, el efecto de desubicación no se encuentra cuando se narra la lucha hasta la muerte de las moriscas en Galera, personajes con una territorialidad e identidad muy precisas.

Si volvemos a nuestro punto de partida sobre la rueca y la espada, los personajes de *Son vacas* y de *Duerme*, eligen la espada, su modelo pareciera el de las llamadas “mujeres varoniles” descritas por la literatura del Siglo de Oro, mientras que el personaje de *La otra mano de Lepanto* elige que puede elegir.

Como espero haber dejado claro a través del análisis, uno de los ejes estructuradores de la obra boulliosiana se sitúa en torno al deseo: el deseo de poder establecer genealogías no

Lectures du genre

sanguíneas, de inventar con la escritura otra historia que devuelva la humanidad arrebatada por la opresión, de romper la asimetría del género y su inscripción en los cuerpos. Se trata tanto de un deseo trashumante, generador de empatía y solidaridad, como de un deseo armado que se defiende contra las violencias o que violenta lo que oprime ¿para qué si no debieran servir las armas del débil?

Sin embargo, la pregunta es, y con ello cierro mi estudio ¿con el deseo basta?

Bibliografía:

- BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BRAIDOTTI, Rosi (2000), *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós.
- BOULLOSA (1991), *Son Vacas, somos puercos. Filibusteros del Mar Caribe*, México, Era.
— *Duerme* (1994), Madrid, Alfaguara.
— *La otra mano de Lepanto* (2005), Madrid, Siruela.
- DELPHY, Christine (2001), *L'ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse.
- LUDMER, Josefina (1985), “Tretas del débil”, in *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, pp.47-59.
- MAURA, Juan Francisco (2005), *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura (Siglos XV a XVII)*, Valencia, PUV (Publications Universitat de València).
- MOLINER, María (1998), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- RICHARD, Nelly (1993), *Masculino/femenino: Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers.
- RODRÍGUEZ, Ileana (2001), *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales*, Barcelona, Anthropos.
- SIEGEL, Ute (2001), “La destrucción del cuerpo para ser otro”, in Domenella, María Rosa (coord.), *Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, UAM, pp.215-227.
- SORIANO, Michèle (1999), *Fantastique argentin et sujet culturel*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches, Université Paul Valéry-Montpellier III.
— “Hybrides: genres et rapports de genre”, in ezquerro, M. (sous la direction de) *L'hybride / Lo híbrido*, Paris, Indigo.
- ZAYAS, María de [1637] (2006), *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.