

Estrategias narrativas y fronteras textuales en “la otra habitación” de Rosario Sanmiguel*

María-Socorro TABUENCA CÓRDOBA

La revisión -el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica- es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: es un acto de supervivencia.

Adrienne Rich

En toda escritura está el ímpetu de una ruptura y el ímpetu de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es que, por necesidad, la Revolución debe tomar, de aquello que desea destruir, la imagen misma que quiere poseer.

Roland Barthes

Rosario Sanmiguel (1954) es en la actualidad una de las escritoras más reconocidas de la literatura de la frontera norte de México.¹ Su nombre se ubica, junto al de Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Rosina Conde, Daniel Sada y Luis Humberto Crosthwaite, entre otras/os, cuando se habla de una literatura sólida que se ha producido y/o publicado desde los estados fronterizos y se ha difundido y acreditado tanto en el centro del país, como a nivel internacional. A fin de ubicar a Sanmiguel en el contexto literario mexicano, cabe recordar que, de acuerdo a los estudios realizados desde principios de los años noventa del siglo pasado, quienes nos dedicamos a ese tema, consideramos como literatura de la frontera norte la que surgió y se consolidó durante los setenta, esencialmente en los centros urbanos más relevantes de los estados

* Algunas partes del análisis aparecieron en mi libro *Mujeres y fronteras. Una perspectiva de género*. Colección Solar. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura y Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 1998.

fronterizos.² Su producción y su publicación, en incontables ocasiones se llevó a cabo desde las ciudades situadas en la línea divisoria entre México y Estados Unidos, o en los sitios importantes de las entidades federativas, fuera de las fronteras. La narrativa y la poesía han sobresalido como las formas más recurridas y, dentro de los diversos temas en ambos géneros, la realidad geográfica (sierra, mar, desierto, ciudades, o la frontera misma) es fundamental. La tendencia coloquial y vernácula del lenguaje ha permitido mostrar una realidad lingüística propia de la zona. Se ha privilegiado la recreación de la cotidianidad, sin caer en el costumbrismo provinciano de épocas pasadas y la representación del espacio urbano conforma otra de sus peculiaridades. Lo anterior, ha dado pie a que en los últimos años erróneamente se haya relacionado únicamente a la llamada “literatura del narco” o “narcoliteratura” dado a que las ciudades fronterizas mexicanas de 2008 a 2010 principalmente, experimentaron una fuerte ola de violencia debido al narcotráfico. Sin embargo, querer encasillar a la literatura de la frontera norte en este rubro (e incluso en el que estudiamos) es limitar una amplia gama de manifestaciones.

Como he mencionado en otros foros, para estudiar la literatura de esta zona del país, la expresión literaria, al igual que su realidad geográfica, ni existe como un todo, ni es homogénea. Dicha realidad incorpora diversa topografía, recursos naturales, clima, e incluso el desarrollo urbano es completamente variado de acuerdo a sus estados. De ese modo, la literatura aparece como una manifestación activada por los distintos factores culturales que se producen a lo largo de la franja fronteriza. De estas características generales valdría la pena enfatizar que no todos los escritores fronterizos de ambos sexos siembran sus raíces sólo en lo regional. Varios de ellos se alejan de la temporalidad y de los conflictos sociológicos que aquejan a esta zona del país. Por ejemplo, hay quienes prefieren la literatura fantástica, de ciencia-ficción y policiaca como su principal medio expresivo y otros que favorecen las visiones intimistas y la trascendencia amorosa en su escritura. Lo anterior da pie a que la serie de cuestionamientos sobre una posible definición, o unas “señas particulares” que han venido haciéndose sobre esta literatura desde los primeros encuentros de escritores, escritoras y ensayistas de la zona, siga siendo vigente: la multiplicidad expresiva rebasa cualquier intento dictaminador totalizante.

Las autoras y autores que incluimos en aquella época en esta literatura nacieron, en su mayor parte, en la época de los cincuenta y su obra

comenzó a publicarse a partir de los ochenta. Dichos escritores y escritoras se encuentran en tres grupos diferentes: los que poseen una literatura sólida y son reconocidos tanto en el centro de México como a nivel internacional. Después quienes empiezan a lograr un espacio en la llamada literatura nacional. Y en un tercer término se encontrarían los que principian en la labor creativa de sus comunidades.

Dentro de los escritores del primer grupo, como mencioné en un principio, se encuentra Rosario Sanmiguel quien, desde antes de la publicación de *Callejón Sucre y otros relatos* (1994), se había colocado como la mejor narradora de Ciudad Juárez y del estado de Chihuahua.³ Sus cuentos se encontraban publicados en diarios y revistas de la ciudad de México, así como en publicaciones de difusión regional. Los textos de Sanmiguel “poco o nada tienen que ver con el provincialismo escritural que por muchos años distinguió a los narradores del norte de México”,⁴ dice Humberto Félix Berumen. En *Callejón Sucre* se ven recreados los aspectos de la atmósfera de Ciudad Juárez que a la autora le resultan más singulares⁵ y el entorno urbano es el punto referencial de los cuentos que comprenden el volumen. Sus diversos asuntos: la muerte, la soledad, el adulterio, la pubertad, la búsqueda personal y los conflictos sociales propios de la zona, están siempre vistos a través de los ojos de personajes habitantes de la frontera Juárez-El Paso. Sin embargo, este entorno urbano no los limita a los “discursos nacionalistas, sino también a otros discursos igualmente limitadores. . .” (Barquet 8).

Los personajes principales, en su mayoría femeninos, se distinguen por su autonomía, su capacidad de análisis y de decisión, sin importar su edad o status social. Las protagonistas se ven generalmente involucradas en el desarrollo de las relaciones entre mujeres y, muy en especial, entre madre-hija. La madre aparece de formas distintas: abnegada, lejana, chantajista o trabajadora incansable. Con ella, la hija mantiene siempre una distancia crítica que le permite reafirmar su individualidad. Las protagonistas hacen patente su cuerpo de mujer y expresan sus sensaciones sin inhibición alguna, lo que hace que los textos transgredan el orden social. En ellos se tocan temas privativos al ser femenino como son el lesbianismo, el aborto y la masturbación femenil. Sin embargo, la transgresión no se percibe violenta ya que el lenguaje de Sanmiguel oscila entre lo reflexivo y lo descriptivo, aunque, si el texto lo pide, la escritora incluye puntualizaciones o diálogos sin eufemismos de ninguna especie. En ocasiones, los cuentos incluyen

denuncias relacionadas con situaciones de trabajadoras domésticas indocumentadas, pero éstas no se dan en un tono exaltado o panfletario, lo que otorga a la crítica una mayor efectividad. El tono, por el contrario, es suave, casi confesional y su lenguaje es depurado; su prosa es fuerte y segura. A este respecto, José Pérez Espino ha dicho que “desde Nelly Campobello no se había escrito en el estado de Chihuahua un libro de la calidad e intensidad narrativa como *Callejón Sucre y otros relatos*”.⁶

Los primeros textos de Rosario Sanmiguel empezaron a circular en y desde la ciudad de México en suplementos culturales, cinco o seis años antes del “boom” de la llamada literatura de la frontera norte en México, el cual se dio a principios de la década de los ochenta. Lo anterior fue un paso muy importante debido a lo centralista del país y a que la frontera norte de México (incluidos sus habitantes y cultura), desde su formación en 1848, fue percibida peyorativamente. Por consiguiente, para que Sanmiguel viera sus trabajos publicados en la capital del país, tuvo que cruzar diferentes fronteras. Una de ellas fue la geográfica del norte hacia el centro del país, lo cual implicó pasar de publicaciones “menores”, sin reputación, a editoriales universitarias o a periódicos de difusión nacional. Este cruce le permitiría empezar a “colarse” en la literatura nacional. Otro límite que atravesó fue el de género, dadas las características de nuestra cultura y los grupos con el poder literario en el país. Conseguir que una mujer escritora y de la frontera norte viera sus textos en blanco y negro avalados por el centro, significaba el principio de una carrera lenta y de una presencia silenciosa que comenzaría a hacerse visible nacional e internacionalmente.⁷

A la fecha, no es ninguna novedad hablar del silenciamiento de las mujeres en la literatura aunque hay escritoras (mayormente del centro de la República y de la ciudad de México) que han conseguido no sólo visibilidad, sino una gran exposición a nivel mundial. Sin embargo, Rosario Sanmiguel,⁸ a pesar de cruzar varios puentes para que sus textos llegaran al Distrito Federal y a otros países fuera de México, no ha logrado que su obra se difunda como la de sus connacionales. Tal vez porque las casas editoriales siguen apostando a las autoras del centro, o quizá porque todavía no se ha alcanzado a destacar del todo “la posición que ocupan las mujeres con respecto al lenguaje y a la tradición literaria de las que han sido excluidas, (ni se ha logrado) desenmascarar las ideologías de los textos y los supuestos sobre los que se basan las políticas editoriales” (Golubov 123).⁹

En este ensayo me interesa resaltar primero, de qué manera Rosario Sanmiguel utiliza el lenguaje y la tradición literaria como estrategias narrativas; es decir, de qué forma integra la palabra poética y la palabra novelesca no sólo como fin, sino como medio para esbozar una estética. Y después veo, cómo estas estrategias le permiten colocarse en las fronteras de las convenciones canónicas para rearticular y autorizar una escritura propia. Entiendo por frontera textual los momentos en “La otra habitación” cuando la autora manifiesta una preocupación por el acto escritural, o cuando se advierte una conversación intertextual que sirve, en múltiples ocasiones, para autorizar su escritura marginal. El análisis se apoya en las propuestas de Iris Zavala y Myriam Díaz-Diocaretz, quienes se basan en el principio dialógico de Mijail Bajtín. Su enfoque teórico es importante para nuestra frontera textual, porque para ambas críticas, la dialogía se manifiesta como voces genuinas y no exclusivamente voces textuales que permite, a decir de Zavala:

releer y reescribir las formas genéricas hegemónicas mismas y sus códigos maestros, y mostrar las formas en que se han re-apropiado, neutralizado o coaptado los textos. Pero además [...] distingue entre la noción de *textualidad* y la de *práctica textual*, separándose así de la teoría feminista más difundida. Podríamos decir que es una práctica desde el *margen* y la *diferencia*, que sitúa la lectura interpretativa no sólo incorporando la diferencia, sino la polivalencia tácita de los discursos. (75)

El proyecto de Díaz-Diocaretz y Zavala supone una lectura en la cual la relación de voces en los textos se presenta como una “multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar con estrategias diferentes” (Zavala 75), sin concebir un discurso opresor ni otro oprimido.

Dado que se trata de un estudio desde la perspectiva del género y los discursos feministas han cuestionado las representaciones de la mujer en la cultura, se observará, en “La otra habitación” de Rosario Sanmiguel, cuál es el cuestionamiento a dicha representación y cómo se problematizan los discursos relativos a las mujeres. En este contexto, tomo en cuenta la pluralidad de experiencias sociales por medio de las cuales se construyen los sujetos femeninos en las letras, y se considera como punto inicial que “la escritura está determinada por el contexto histórico de producción y recepción: la escritora, el referente, las características formales del texto y la lectora” (Díaz-Diocaretz 120).

Para enmarcar a Rosario Sanmiguel en su función de sujeto de

escritura, es importante recordar que está unida a ciertas convenciones literarias y a normas implícitas en el género en el que se expresa, las cuales serán relevantes para el desarrollo de su obra. Estas convenciones se encuentran profundamente ligadas a la jerarquía de cada práctica textual; por ejemplo, en Latinoamérica podríamos pensar que la jerarquía la marcan el Modernismo, el Realismo Mágico y la Nueva Novela. Resulta valioso, entonces, anotar el intercambio de valores sociales y apreciaciones que se articulan en los textos de Sanmiguel y cómo esas reglas, valores y evaluaciones se han internalizado o subvertido. Es necesario aclarar que como partimos de que toda composición textual es dialógica, la diferencia de géneros sexuales no puede ser válida si se estudia por separado. Por consiguiente, si analizamos la escritura de las mujeres, “no podemos hablar de una ‘tradición’ sino de un campo de prácticas textuales dentro de una problemática sociocultural y sociorretórica” (Díaz-Diocaretz 90).

En este trabajo he elegido “La otra habitación” de Rosario Sanmiguel pues en este relato la frontera textual se manifiesta de diferentes maneras. En ocasiones se apela a la re-visión que señala Adrienne Rich que sirve como epígrafe; o vemos “los trazos de una duplicidad particular” o “la multiplicidad de voces en el texto, exorcizando la lógica masculina para localizar las diferencias” (Golubov 129).

Rosario Sanmiguel tiene afianzadas sus raíces en la tradición literaria y en su práctica textual podemos observar un ánimo por imponer su propia visión de mundo basada, principalmente, en la tradición libresca. En “La otra habitación” se atraviesan varias fronteras textuales que son perceptibles desde el título mismo. Este texto de Sanmiguel va a entrar en diálogo con *La habitación propia* de Virginia Woolf, nos va a remitir a *La vida breve* de Juan Carlos Onetti, y *En breve cárcel* de Silvia Molloy. Además, utiliza en su estructura a la tradicional narrativa del “viaje de retorno”. Sanmiguel toma las enseñanzas del famoso texto de Woolf y utiliza “las herramientas del amo” (35), para que, como escritora, ni la dejen fuera, ni la encierren dentro.¹⁰

Como mencioné, desde el título Sanmiguel establece un diálogo con Woolf y coloca a Anamaría, la protagonista, no en una habitación propia, sino en “otra habitación”.¹¹ En la interacción con Virginia Woolf, Sanmiguel sitúa a su personaje en una habitación similar a la que tiene la escritora británica. Incluso el detalle de la ventana, los movimientos de la personaje, incluso las menciones de los ruidos del cuarto contiguo remiten

al texto de Woolf. Sin embargo, dentro de la revisión de Sanmiguel del texto hegemónico woolfiano, la juarense no coloca a su personaje en la habitación de un prestigiado *college* británico rodeado de árboles, prados y un lago; ni tampoco sus vecinos pertenecen al mundo académico inglés. El cuarto de Anamaría está en el segundo piso de un hotel de segunda en Ciudad Juárez, en una avenida conocida por sus centros nocturnos y decadentes salas de baile; sus vecinos de cuarto son una cantante de cabaret y un contrabandista.¹² En este sentido, la sujeto-que-escribe en un gesto de mimetismo (*mimicry*), se pone la máscara de Woolf y negocia su propia escritura, una escritura que saldrá, no de la prestigiosa habitación propia, sino de la periferia de “la otra habitación”.

Rosario Sanmiguel, al articular la historia de Anamaría, contesta a la pregunta ¿de qué escriben las mujeres?, sobre todo cuando Anamaría cuenta con las 500 libras de renta propuestas por Woolf y se nos presenta como una mujer estable económica y emocionalmente, tiene una educación formal, lee los diarios locales y nacionales y, como Woolf, está interesada en la escritura, aunque de manera “indirecta” ya que, “para las horas muertas de la tarde” (27) Anamaría utiliza la traducción.

Además de apropiarse y transformar el discurso ajeno de Woolf en su “cuento propio”, lo vincula con *La vida breve* de Juan Carlos Onetti colocando a sus personajes en un escenario similar a uno de los que aparecen en la novela.¹³ El relato de Sanmiguel se desarrolla a partir de que Anamaría atiende a la voz de Cony, quien ocupa la habitación contigua. Aquí, la autora toma tanto el discurso autorizado de Woolf para articular su discurso desde *el margen*, como el de Onetti, para legitimarse desde *la diferencia*, como diría Iris Zavala. La escritora se esconde tras la voz de Anamaría quien, sin necesidad de una habitación propia, cuenta las actividades de su cotidianidad.

Sanmiguel como sujeto-que-escribe se coloca entonces en el intersticio de creadora-creada, en el *in-between*,¹⁴ desde el cual Anamaría posee la voz narrativa y, con ella, escapa de la voz dominadora de Sanmiguel, ya que, además de contarnos su historia, imagina y narra la historia de Cony. En cuanto al subtexto de Onetti, la escritora se ubica, como indiqué, no sólo en el margen, sino marcando *la diferencia*. Aunque éste podría ser un escenario típico de Onetti y la interacción entre “La otra habitación” y *La vida breve* es obvia,¹⁵ en el relato de Sanmiguel, el sujeto-que-escribe se dedica a elaborar la construcción del sujeto en su escritura, más que a

aceptar tácitamente y proyectar la representación misógina del texto de Onetti como una internalización de sus lecturas.

Este sutil cruce de fronteras textuales de la escritora y esa habilidad de conjuntar desde el inicio del relato tanto a Woolf como a Onetti, nos habla de una escritura descolonizada, pues no hay huellas de una imposición de códigos maestros. En este cuento sobresale una práctica textual decidida a negociar con las formas hegemónicas de textualizar sin divisiones binarias y con una multiplicidad de elementos discursivos que aparecen simultáneamente. Tales principios discursivos permiten asociar, simultáneamente, el título con las obras de Virginia Woolf y Juan Carlos Onetti y pensar que “La otra habitación” como título, a la vez que dialoga con la tradición literaria y describe parte del contexto del relato, se refiere también a la escritura otra, la marginal, la ausente. Es una escritura que reevalúa las formas convencionales tomando, como versa el epígrafe de Barthes, “la imagen misma que quiere poseer” (*El grado cero* 88).

Finalmente, *En breve cárcel* de Sylvia Molloy es el texto con que parece tener más similitud. En ambas obras las protagonistas llegan de viaje a donde se desarrolla la acción, se instalan en un cuarto alquilado y el recinto sirve como lugar de autoconocimiento y experiencia sexual; además, las dos protagonistas regresan al hotel donde han estado con sus amantes. “La otra habitación” y *En breve cárcel*¹⁶ comparten también el reconocimiento y restauración del cuerpo lésbico. Mientras que en ésta la protagonista maneja dos identidades –las de escritora y lesbiana– en el relato de Sanmiguel la personaje principal es traductora y la identidad lésbica sólo se ratifica en la última página. Empero, como en *En breve cárcel* en la cual la protagonista construye su obra en relación a dos mujeres, quienes han sido sus amantes, en “La otra habitación” Anamaría articula su texto en relación a su cuñada y a Cony, la cantante. En el texto de Molloy el cuarto es tan claustrofóbico que no es posible darse cuenta de que hay un mundo heterosexual fuera de la novela. En el relato de Sanmiguel el espacio no es claustrofóbico y hay un juego bisexual, ya que la protagonista recuerda a su exmarido y Cony cohabita el cuarto contiguo con Tejera, el contrabandista. En ambos textos hay recuerdos del pasado relacionados con la familia, los cuales por la estructura literaria misma se ven más elaborados en la novela. En los dos hay una elaboración sobre el arte de escribir que se refiere específicamente a la escritura como exorcismo (Kaminsky 104).

Por último, los dos títulos están fuertemente cimentados en la

tradición literaria. Cuando Kaminsky habla sobre la traducción al inglés de la novela de Molloy, aclara que los dos títulos tienen sus raíces sembradas en la cultura poética en ambos idiomas y cada uno evoca diferentes aspectos del texto. *En breve cárcel* remite a un verso de Quevedo y apela a lo claustrofóbico de la novela. Su traducción, *Certificate of Absence*, se deriva de un poema de Emily Dickinson y se refiere a la libertad que se obtiene a través del anonimato. Irónicamente, en el título inglés, el anonimato surge gracias a un “certificado” que permite la oficialización de las cosas o las personas. De esta manera, los títulos interactúan con el de Rosario Sanmiguel. Sylvia Molloy autoriza su escritura lésbica utilizando el verso de Quevedo, escritor canónico, y certifica o hace visible el silenciamiento de estos tópicos marginales con su título en inglés.

A diferencia de los textos de Woolf y Onetti, el texto de Molloy es, irónicamente, el único de los mencionados que Rosario Sanmiguel no había leído.¹⁷ Por lo que lo anterior nos coloca ante una disyuntiva teórica de la crítica literaria feminista, la cual supone que existe un *corpus* literario conocido como “escritura de mujeres” o “escritura femenina”, “que no es más que un constructor útil y arbitrario pero a la vez riesgoso, porque parte del supuesto de que existe una identidad genérica estable que subyace a toda literatura escrita por mujeres” (Golubov 116). Esta catalogación corre el riesgo de no tomar en cuenta otras diferencias histórico/culturales que marcan al sujeto.¹⁸

Si se estuviese aproximando el texto de Sanmiguel con el de Molloy, desde la crítica feminista esencialista, quizá bastaría decir que la primera no vio nunca el texto de la segunda y viceversa, y que sus similitudes “comprobarían” que existe en efecto una “conciencia femenil distintiva” (Golubov 118). Con este enfoque reduciríamos la riqueza de los textos y condenaríamos a las escritoras de carne y hueso a ser sólo un sujeto biológico intersectado por otras diferencias que sólo las modificarían accidentalmente como sujetos. Sin embargo, como ya se señaló, a la práctica escritural la determinan distintos elementos y experiencias sociales que dialogan e interactúan entre sí. Hay una diferencia entre la variable biológica y el reconocimiento del género, por ello es importante hacer una lectura partiendo desde la subjetividad que se crea en el texto.

Considero relevante distinguir la similitud entre “La otra habitación” y *En breve cárcel* como un ejercicio literario, ya que por este medio podemos observar la posibilidad de concebir la diferencia no como la oposición

binaria hombre/mujer, sino en oposición a otras mujeres, literaria y extraliterariamente (Alarcón 360). De igual forma se puede establecer una conversación entre la novela de Molloy y el relato de Sanmiguel con la “herencia de textos recibida como legado histórico-cultural” (Richard 135) y señalar las estrategias de selección de los materiales del pasado y las formas de textualizar.

En estas prácticas textuales se observan dos textos que, dentro de *lo dado*, se van desautorizando al narrar vidas alternativas a las de “la norma”, empero se autorizan al cruzar distintos límites con los cánones literarios. En el caso de Molloy, su autorización la ha llevado a colocarse dentro del canon que subvierte; Sanmiguel, mientras tanto, continúa atravesando fronteras. Ambas escritoras, desde hoteles distintos y cartografías diferentes, inesperadamente comparten voces marginales que despetrifican y legitiman en sus historias.

Como ya señalé, “La otra habitación” se lleva a cabo casi en su totalidad en la habitación de un hotel. Anamaría vuelve a Ciudad Juárez pues la nombran albacea de la casa de su exmarido, y Alicia, su cuñada, impugna la herencia. Regresar a su ciudad la confronta con su pasado, recapacita su presente y actúa sobre el futuro. Con esta estructura de “viaje de retorno”, Sanmiguel entra en dialogía con la tradición de la literatura occidental. Aquí estamos en presencia de un texto que subvierte el cronotopo del viaje mítico, del regreso a casa ampliamente recurrido por los grandes escritores canónicos. Anamaría vuelve porque la mandan llamar. Su retorno o su viaje no tiene un propósito de búsqueda inicial, como es en el caso de *Los pasos perdidos* de Carpentier, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Rayuela* de Julio Cortázar y *Ulises* de Joyce (o tal vez en la misma *Odisea* homérica), por mencionar sólo algunos. Los personajes masculinos tienen un objetivo romántico: la búsqueda del padre, la búsqueda de sí mismos, o el regreso para encontrar el amor. Es éste un viaje por donde se pasan ciertas pruebas y, al final, el resultado es trágico. El padre-ciudad-país ha(n) muerto —como en la novela de Rulfo—, o el agua —u otro elemento exterior— borra el camino que lleva al posible reencuentro con el amor, como en la novela de Carpentier. El protagonista queda desolado o forma parte del “mundo de los muertos” una vez que se da cuenta de que no puede alcanzar su sueño. En el relato de Sanmiguel la protagonista tiene un objetivo: arreglar un asunto legal, cerrar el capítulo de su vida con su difunto exmarido y regresar a Monterrey. No hay un intento de búsqueda inicial, pero ésta se

da a medida que se desarrolla el cuento. Paralelamente, la norma literaria se desarticula, reevalúa y reelabora en el texto nuevo que nos presenta Rosario Sanmiguel.

“La otra habitación” está narrada en primera persona y este punto de vista permite la autorreflexión y evita el “voyeurismo” del texto masculino, como se percibe en Onetti. De igual forma, el espacio reducido del cuarto impone la mirada directa de la lectora o lector. En ese espacio restringido se hacen visibles los deseos, sensaciones y pensamientos de Anamaría, desde su enunciación como personaje femenino, enunciado por un sujeto-que-escibe también femenino. Es interesante notar cómo se da la descripción del personaje de Cony. En virtud de que la narradora no puede (d)escribir a Cony, “la escucha” y, sin parecer una visión impuesta, “la imagina”. Incluso su misma “visión creadora” le falla, pues cuando la protagonista ve a Cony, se da cuenta de que la imagen que se había formado es completamente errónea. Tal pareciera que el sujeto-que-escibe sugiere que la aparente voz autoritaria de la narradora se desarticula cuando se presenta la mujer imaginada –Cony real–. En este gesto de la autora se percibe lo que Homi Bhabha llamaría el *remedo burlón* o “*mimicry*”, por medio del cual la voz colonizadora de Anamaría sólo produce una imagen distorsionada de Cony, el objeto (sujeto) deseado.

Dentro de las fronteras textuales y fuera de su relación con otros textos, “La otra habitación” menciona una preocupación sobre el proceso o el acto escritural. La escritura como *actividad de práctica discursiva* (término de Díaz-Diocaretz), da pie para una comunicación de segunda mano, como en todo el texto. En el caso de Sanmiguel, el acto creativo se va a enmascarar, entre otras artimañas, a través del acto de traducir, de utilizar la voz del otro abiertamente. Anamaría no “crea” en su escritura, sino que “interpreta”. En tal interpretación el sujeto-que-escibe se esconde detrás de las palabras de su personaje, por medio de la contaminación de voces bajtiniana:

Había llevado conmigo [...] un largo poema para traducir. Era un placentero ejercicio que yo misma me había impuesto como una calistenia escritural *mientras me llegaba mi momento*, me decía. Sólo que *ya parecía* que me conformaba con traducir, con buscar la palabra más cercana, buscar el ritmo [...] todo lo que implicaba trasladar el mundo que encierran las palabras –el mundo de otros– a mi propia circunstancia. Era una delicada, cobarde manera de revelarme. (27 Énfasis mío NdcA)

Sanmiguel, sujeto-que-escribe, retoma la palabra y hace suyo el espacio de la escritura; aunque enmascarada, se presenta como ordenadora de mundos, como pensadora de vocablos y conocedora del lenguaje. Aquí se establece un distanciamiento entre el sujeto-que-escribe y el sujeto enunciado y aparentaría que Sanmiguel evitara nombrarse escritora. Al parecer sus palabras se escurren en dos direcciones: una plantea la escritura como un acto de transformación del mundo a través del lenguaje; la otra nos indica que su obra aún no está acabada, que su escritura está en proceso: “mientras [le] llegaba [su] momento” (27). Rosario Sanmiguel aprovecha el espacio de en medio y se deja entrever; se inscribe en el texto a través de un acto de autorización-desautorización.

En este caso se podría decir que Rosario Sanmiguel, la autora de carne y hueso, insinúa que el acto mismo de la escritura debe ser un acto de rearticulación constante. En este sentido cabe mencionar que “La otra habitación”, antes de publicarse en *Callejón Sucre y otros relatos*, se publicó en la revista *Entorno*,¹⁹ sólo que el texto apareció incompleto. Sanmiguel revisa su propio texto y, como paréntesis al título, inscribe “segunda mirada”.²⁰ Como escritora nos otorga una segunda escritura de las historias de Anamaría y Cony, más madura, con un lenguaje más depurado y una visión de mundo diferente. Esa visión es distinta a la de la primera publicación y a la de los textos literarios que rearticula.

Este proceso de rearticulación constante no sólo se ve en el hecho de hablar directamente sobre el proceso de traducción/escritura o de una segunda mirada, sino en la repetición. A pesar de que el relato está contado en primera persona, en múltiples ocasiones conocemos a los otros personajes por otras voces, a través de muros, o por medio del recuerdo; es decir, la información se nos da de segunda mano. Mucho de la vida de Anamaría la sabemos por Alicia, su cuñada, y viceversa. La voz de Cony la conocemos por la que escucha Anamaría procedente de la otra habitación. Hay un estar y no estar por parte del sujeto-que-escribe, un enmascaramiento que sugiere una escritura en constante cambio. Lo anterior recuerda lo que Walter Benjamin dice al hablar de la traducción: “Translation passes through continua of transformation, not abstract ideas of identity and similarity” (86).

Hay en el relato de Sanmiguel una serie de voces que se intersectan, no sólo las voces textuales que hemos visto, sino las voces auténticas del texto cultural. Dentro del desarrollo del cuento, Sanmiguel coloca a Anamaría,

su personaje principal; a Cony que es la sujeto (objeto) del deseo de Anamaría; y a Alicia, quien representa el texto social hegemónico o el discurso dominante (*lo dado*). Tanto Cony como Alicia sirven a la protagonista-traductora (escritora oculta) para construir su relato junto a la articulación de las otras dos mujeres, de tal forma que la autora va construyendo un sujeto femenino –Anamaría– con el apoyo de otras dos mujeres. De igual manera, los otros dos personajes se articulan y desarticulan a través de la mirada de Anamaría (*lo creado*). Alicia, cuñada de Anamaría, es quien representa *lo dado*, pues la reprende por sus aventuras lesbianas aún en vida de su marido. Cony es quien la seduce y con quien redescubre su cuerpo.

El redescubrimiento del cuerpo a través de la relación lésbica subvierte el texto cultural, ya que el cuerpo en sí no es sólo una masa física, sino que está cargado de significación cultural. Dentro de la tradición literaria canónica y del texto cultural, el cuerpo de “la mujer” sólo adquiere significado en cuanto su relación con las necesidades del varón. En “La otra habitación”, el cuerpo está en relación al texto –escritura–. Es decir, que en este caso, los cuerpos en cuestión no forman parte de la economía heterosexual, sino que van adquiriendo nuevos significados. Estos significados se articulan como estrategias textuales, ya sea en el proceso de “imaginar a la mujer deseada” o en las descripciones de las sensaciones del cuerpo de Anamaría, quien explica la relación cuerpo-sentimiento en un momento específico de su vida:

De cualquier manera no me estaba permitido el autoengaño. Conocía de sobra mis altibajos emocionales como para dejarme sorprender por esa tristeza que ya me cundía por todas las ramas del cuerpo. La proximidad de la regla, los síntomas prematuros de la menopausia, la migraña que me martillaba los recuerdos. Todo se amalgamaba en la historia de los abandonos. (26)

La experiencia y conocimiento de su propio cuerpo desarticulan la herencia ancestral, la cual prohibía hablar de temas tabú como la masturbación, la menstruación o la menopausia, como hace Sanmiguel en éste y otros textos. Aquí estamos ante una mujer que conoce y expresa el funcionamiento fisiológico propio de su cuerpo sin tapujos. Además, los síntomas de la menopausia temprana y, al final del relato la relación sexual entre Anamaría y Cony, destruyen el mito de que “cuando dejamos de menstruar somos ángeles o sirenas”.²¹ En el texto se encuentran dos mujeres maduras que se entregan dejando de lado la carga cultural de la menopausia o las relaciones lésbicas.

Este cuento de Sanmiguel responde a la representación de la mujer como “objeto de la pasión” al transformarla en “la expresión de la pasión” (Kaminsky 98). Este ejemplo expone la forma en que Rosario Sanmiguel resignifica el cuerpo de la mujer en su texto. Al llevar a cabo esta inscripción y mencionarla apenas, se apela a la búsqueda de un lenguaje propio con significados distintos al del texto cultural. El cuerpo es, para Sanmiguel, un espacio de reinención y una forma de estar en el mundo como mujer. Es un lugar de búsqueda de la escritura, aunque no es la única forma de buscarla. También la busca a través del viaje, de la literatura, de la traducción, de la subversión de espacios, etc. En el relato de Sanmiguel se rearticula el espacio cerrado de la domesticidad y lo transforma en un sitio de transgresión cultural. Aquí se subvierte el cronotopo masculino del cuarto de hotel, el bar y el despacho de abogados. El espacio reducido de la habitación de la que se apropia Anamaría –la rentada del hotel– y la otra habitación –la de Cony– permiten a la protagonista-narradora ir encontrando una voz propia, lejos de la autorizada del observador masculino. Ese espacio cerrado (suyo) le permite a Anamaría la autoafirmación del ser.

El texto establece, por lo tanto, una relación entre espacio y ser en la cual no se percibe una lucha por narrar una historia nueva y “peligrosa”. Rosario Sanmiguel, quien conoce la tradición, reinterpreta los textos canónicos y articula esta historia que coloca a la escritora, narradora y protagonistas en una proximidad que podría ser incómoda. La escritora y sus personajes no están conglomeradas en un espacio, pero tampoco están separadas del todo. Hay una unión entre ellas similar a la que podría existir en el mundo exterior: “women writing / women loving women / beings with women’s bodies” (Kaminsky 112). En el cuento la narradora media entre el sujeto-que-escribe que vive involucrada en un mundo fuera del texto y la narradora –traductora– protagonista que se evoca en las páginas y vive dentro del texto.

El ser que se autoafirma en “La otra habitación”, no es un ser individualizado, sino un ser cuya afirmación se da a través de su relación con las otras personajes. Así que no existe una separación rígida entre el “yo” y “el otro” de los textos hegemónicos, sino que esa relación con y entre las otras permite un ser en proceso. Esta experiencia, para Anamaría, como personaje, y para Sanmiguel, como sujeto-que-escribe, resulta liberadora. Para Anamaría en el sentido de que no es ella sola la que va construyendo su subjetividad, ni es el ojo autoritario que la describe y representa. Para

Sanmiguel, el juego de ocultarse y salir y conversar a la vez con la tradición literaria, y hacerse escritora por medio de otras voces, la libera al reevaluar las formas jerárquicas de textualizar.

Cabe aclarar que sólo al final sugiere la relación sexual entre Cony y Anamaría. Como podemos observar a lo largo del texto y en los párrafos finales, la sexualidad heterosexual, bisexual y lésbica no representan un problema a la hora de textualizar. En las escenas finales menciona en dos ocasiones “la otra habitación” y dichas escenas son confusas. En cuanto a la primera, “[d]esde la ventana, alto minarete, escuchaba los silencios de la otra habitación” (37), infiero que se trata de una interiorización de la vida de Anamaría al escuchar la voz-otra interna que provenía de aquel espacio de “los silencios” (37), ya que es marcada por dos puntos (:) y que resume en tres pequeños párrafos, la infancia, adolescencia y adultez de Anamaría. Tal inferencia se debe a que inmediatamente después de la marca de puntuación viene la descripción de una niña que busca a su madre por un camino lodoso, y luego es una muchacha que corre por el bosque para arribar a:

la hora oscura de la noche, [cuando] la entraña de una mujer amada rezumaba su deseo. La entrega perpetua era un juramento. Las palabras amantes tejían la enredadera, su aliento perfumaba el aire de la habitación sellada. Abrí la ventana. En la otra habitación, Cony me esperaba. La vida se renovaba. (37)

Después de esto, la narración cierra con una descripción recurrente en la narrativa de Sanmiguel sobre la realidad circundante. La última habitación es la cotidiana, en donde se ha consumado la seducción y donde la odisea de Anamaría ha concluido. La narradora encuentra la otra voz que empezó a surgir desde su llegada al hotel juarense y, al hallarla, se reafirma a sí misma.

Opuesto a la tradición literaria, como había dicho, el viaje de retorno de Anamaría a Ciudad Juárez no tiene como propósito la búsqueda interior; son las circunstancias las que la colocan en la búsqueda. En “La otra habitación” la protagonista opta por tomar el camino del viaje interior estando ya en la ciudad y, una vez allí, decide correr todos los riesgos. Al llegar a su destino –Ciudad Juárez– confronta su pasado, lo asume y, sobre él, construye una identidad nueva. Sanmiguel recurre a las convenciones literarias que conoce y las reinscribe. Las cuestiona, como lo hace con la estructura del viaje mítico, o con *La vida breve* de Onetti y *La habitación propia* de Woolf.

Vemos en su práctica escritural distintas posiciones valorizadas que, “como sujeto-que-escribe, acepta tácitamente o rechaza” (Zavala 74). Dentro de su aceptación, pienso en el bagaje cultural que utiliza para autorizar su escritura. En su rechazo, considero que en su otra habitación, la construcción del sujeto no se lleva a cabo por medio de una voz autoritaria como en los textos masculinos. Ésta se da a través de ambigüedades, de voces dobles, de renovaciones de vida gracias a la voz traductora, a la voz de la(s) otra(s).

“La otra habitación” y otros relatos de Rosario Sanmiguel presentan, junto con la rearticulación de la escritura, una crítica cultural que se entrelaza y se cruza, que a la vez que desplaza, es desplazada. En su escritura se dan una multiplicidad de elementos discursivos que pueden actuar con estrategias diferentes, las cuales le permiten autorizar su propia escritura marginal(izada). Sanmiguel no sólo juega con el espacio geográfico y personajes de la frontera México-Estados Unidos –Cony, la cantante de cabaret; Tejera, el contrabandista; las calles del centro de Ciudad Juárez y sus sitios icónicos en donde se llevan a cabo diferentes intercambios culturales, comerciales y plurilingüísticos– sino que entrelaza distintas fronteras en su(s) textos. Asimismo, ese intercambio de voces y de estrategias narrativas, permiten que su escritura evada las oposiciones binarias entre dominadores y dominados y se convierta en un espacio dinámico (como la frontera misma) de variadas y múltiples subjetividades femeninas.

Notas

1. Para entender y aproximar la literatura de la frontera norte es necesario llevar a cabo un ejercicio de reflexión continuo al respecto, de lo contrario caemos en esencialismos o generalizaciones fáciles debido a algunos textos y no a toda la obra en sí que se ha producido y/o publicado *desde* la región. Para una génesis de esta literatura ver Humberto Félix Berumen. “Notas sobre la creación narrativa en la frontera norte”. *Tierra Adentro* 65 (Mayo-Junio, 1993): 45-47; “La literatura que vino del norte”. *Borderlands Literature. Towards an Integrated Perspective. Encuentro internacional de literatura de la frontera*. Eds. Harry Polkinhorn, José Manuel Di Bella y Rogelio Reyes. San Diego: SDSU Institute for Regional Studies of the Californias; Mexicali, B.C.: XIII Ayuntamiento de Mexicali Baja California, 1990. 15-31; “El cuento entre los bárbaros del norte”. *Literatura fronteriza de acá y de allá. Memoria del Encuentro Binacional “Ensayo sobre la literatura de las fronteras”*. Comp. Guadalupe Beatriz Aldaco. Hermosillo, Son.: Instituto Sonorense de Cultura; México, D.F.: CONACULTA, 1994, 93-

118; Luis Leal, "Mexico's Centrifugal Culture." *Discourse. Theoretical Studies in Media and Culture* 18. 1 & 2 (Fall-Winter 1995-96): 111-21; Estela Alicia. López Lomas "¿De qué hablan las poetisas bajacalifornianas?" *Cultura Norte* 32, año 7 (Octubre-Noviembre, 1994): 26-32. Luna, Francisco. "Visiones fronterizas". *Literatura fronteriza de acá y de allá. Memoria del Encuentro Binacional "Ensayo sobre la literatura de las fronteras"*. Comp. Guadalupe Beatriz Aldaco Hermosillo, Son: Instituto Sonorense de Cultura; México, D.F.: CONACULTA, 1994, 79-84; Gabriel Trujillo Muñoz, "Mujer, Literatura y frontera", *De diversa ralea*, Tijuana, Entrelineas, 1993, 13-19; Sergio Gómez Montero, *Sociedad y desierto. Literatura de la frontera norte*. Los cuadernos del acordeón 29 año 3, vol. 11. México, D.F.: Universidad Pedagógica Nacional, 1993 y María Socorro Tabuenca Córdoba "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras" *Frontera Norte* 18, vol. 9 (Julio-diciembre 1997): 85-110.

2. Entiendo por estados fronterizos los estados mexicanos de Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas.

3. En cuanto a narrativa de mujeres se refiere, aunque también se la ha reconocido entre los y las mejores del norte del país.

4. Lo dice al referirse también a otros narradores de la frontera en "El cuento" (206).

5. Véanse las declaraciones de la autora en la obra de Douglas Kent Hall, *The Border. Life on the Line*. New York: Abbeville Press, 1988: 212.

6. Presentación de *Callejón Sucre y otros relatos* durante las "Jornadas Culturales Guillermina Valdés-Villalva", en Ciudad Juárez, el 2 de noviembre de 1993.

7. Aunque en el cuento "Callejón Sucre" parece que es un narrador, hay muchas marcas en el texto que propendrían a una voz narrativa femenina.

8. Como muchas otras escritoras de la llamada literatura de la frontera norte y otras tantas del resto del país.

9. De hecho, antes de la reedición de *Callejón Sucre y otros relatos*, Sanmiguel llevó su texto a varias editoriales del *mainstream* mexicano las cuales le solicitaron que quitara algunos cuentos y escribiera otros relativos a los casos de feminicidio en Ciudad Juárez a lo cual se negó y la segunda edición la hicieron El Colegio de la Frontera Norte, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, la Universidad Estatal de Nuevo México y Editorial Eón. La información fue proporcionada por la misma Rosario Sanmiguel en la presentación de su libro en Bellas Artes en la Ciudad de México el 3 de febrero de 2005. La primera edición se publicó en 1994 en una editorial regional con un tiraje de 500 ejemplares que se agotaron rápidamente. Durante diez años lo estuvo intentando publicar en otras editoriales que tuvieran más alcance nacional pero le fue negado hasta que las instituciones mencionadas obtuvieron un subsidio de la fundación Hewlett para publicación o reedición de obras que se consideraran importantes para la Región Paso del

Norte y el texto de Sanmiguel resultó uno de los triunfadores. En 2008 aparece en edición bilingüe por Arte Público Press con el título de *Under the Bridge/Bajo el Puente* título de otro de los cuentos de la colección. Aquí notamos que aún y cuando se reeditó, no pudo conservar su nombre original ya que la editorial sugirió cambiarlo por cuestiones de mercado.

10. Parafraseo la frase de Virginia Woolf: “pensé lo desagradable que era que le dejaran a uno fuera; y pensé que quizá era peor que le encerraran a uno dentro” (35). En la traducción de Laura Pujol (México, D.F.: Seix Barral, 1986).

11. Omito el artículo “la” pues Anamaría, la protagonista, no se ubica en “la otra habitación”, sino que es Cony, otra de las personajes quien se encuentra y de hecho vive en “la otra habitación”.

12. El escenario es típico de los cuentos de Sanmiguel en los cuales incluye lugares reales o ficticios que remiten a la ciudad, así como los personajes “propios” de la zona fronteriza. Esto corresponde a una de las características originales de la literatura de la frontera norte.

13. Recordemos que hay una escena en la que el protagonista se encuentra en la habitación de un hotel y escucha la voz de Queca, su vecina de cuarto.

14. Utilizo el término de Homi Bhabha para nombrar al sitio de en medio.

15. En varias ocasiones Sanmiguel ha declarado que Juan Carlos Onetti es uno de sus escritores favoritos y que la lectura de su obra impactó fuertemente su deseo de escribir.

16. Utilizo para propósitos de comparación de las dos obras, el análisis que hace Amy K. Kaminsky de *En breve cárcel* en el capítulo 7 de *Reading the Body*.

17. En entrevista personal, Rosario Sanmiguel declara tener la novela de Molloy entre los libros por leer, pero ignora el argumento.

18. Gayatri Spivak desarrolla más este concepto en “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” que se encuentra en *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York and London: Routledge: 1988.197-221.

19. Fue una revista muy importante de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en la cual se promovían la escritura y la cultura locales y regionales.

20. El relato se llama “La otra habitación (segunda mirada)”.

21. El primer verso de “Pérdida” de Minerva Margarita Villarreal.

Obras citadas

Alarcón, Norma. “The Theoretical Subject(s) of *This Bridge Called My Back* and Anglo American Feminism”. *Making Face, Making Soul/Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*. Ed. Gloria Anzaldúa. San Francisco: Aunt Lute Foundation, 1990. 356-369.

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriukova y J. Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Barquet, Jesús. "La frontera en *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel". *Revista de literatura Mexicana Contemporánea* vol 1, núm 5, año II (Abril-Julio, 1997): 85-93.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México, D.F.: Siglo XXI, 1987.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Benjamin, Walter. "On Language as Such as the Language of Man". *Selected Writings*. Eds. Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard UP, 1996.
- Díaz-Diocaretz, Myriam e Iris Zavala, coords. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) I. Teoría feminista: discurso de la diferencia. Cultura y Diferencia, Pensamiento crítico; Pensamiento utópico* 80. Barcelona: Anthropos; Madrid: Dirección General de la Mujer; Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 1993.
- Félix Berumen, Humberto. "El cuento entre los bárbaros del norte". *Literatura fronteriza de acá y de allá. Memoria del Encuentro Binacional "Ensayo sobre la literatura de las fronteras"*. Comp. Guadalupe Beatriz Aldaco. Hermosillo, Son.: Instituto Sonorense de Cultura; México, D.F.: CONACULTA, 1994. 93-118.
- Golubov, Nattie. "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia". *Debate feminista* año 5, vols. 9-10 (1994): 116-126.
- Kaminsky, Amy K. *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis-London: U. of Minnesota P, 1993.
- Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- Onetti, Juan Carlos. *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- Pérez Espino, José. "El viento que arde sobre la hierba. La práctica de la poesía en Chihuahua". *Puentelibre, revista de cultura* 3 (Julio-Septiembre, 1994): 61-70.
- Rich, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria, 1990.
- Richard, Nelly. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Coords. Carmen Berenguer, Eugenia Brito et al. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990. 39-52.
- Sanmiguel, Rosario. *Callejón Sucre y otros relatos*. Infinita Colección 1. Chihuahua, Chih.: Ediciones del Azar, 1994.