

La musa masculina en las novelas de Silvia Molina

Emily Hind

Universidad Iberoamericana

El proceso de inspiración por una musa tal vez cambia cuando se invierte la tradición y el artista se convierte en mujer y la musa se representa como un hombre. Para analizar mejor el proceso creativo de las mujeres artistas y los retos que deben superar, resulta útil considerar un conjunto de novelas de la autora mexicana Silvia Molina. Esta autora examina los efectos de emplear una musa masculina para crear una suerte de hombre tutor que presenta la vocación literaria a la protagonista. La musa masculina es también un impedimento a la carrera y confianza de las protagonistas. El éxito logrado por las mujeres aumenta con cada una de las tres novelas que Molina escribe acerca del tema. Estas tres novelas son *La mañana debe seguir gris* (1977, Premio Xavier Villaurrutia), *La familia vino del norte* (1987) y *El amor que me juraste* (1998, Premio Sor Juana). Molina crea un feminismo ambiguo al mostrar que sus protagonistas prefieren a los hombres entre sus

The issue of inspiration by a muse may change when the traditional arrangement is inverted and the artist becomes a woman and the muse is represented by a man. In order to better analyze the creative process for women artists and the challenges that they must overcome, it is useful to consider a group of novels by the Mexican writer Silvia Molina. Molina examines the effects of employing a masculine muse in order to create a male tutor who introduces the protagonist with her literary vocation. The masculine muse is also an impediment to the protagonists' career and confidence. The success achieved by the women increases with each of the three novels that Molina writes on this theme. These three novels are: *La mañana debe seguir gris* (1977, Xavier Villaurrutia Prize), *La familia vino del norte* (1987) and *El amor que me juraste* (1998, Sor Juana Prize). Molina creates an ambiguous feminism that shows that the protagonists prefer men to women

parientes. También Molina revela que sus protagonistas emplean la historia, y más específicamente, la biografía de un hombre, ya sea amante o pariente, para justificar el texto que narran.

Para analizar la trilogía, este ensayo se fundamenta en la teoría de la musa propuesta por Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (1973) y la consideración feminista de esa teoría presentada en *The Madwoman in the Attic* de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar (1979). También se exploran las novelas de Molina a través de la consideración del uso de textos dentro de las novelas. Las protagonistas citan los textos de sus musas, quienes son escritores a su vez, y el empleo de esos textos escritos por las musas masculinas dentro de las novelas revela la creciente independencia de las protagonistas a través de la trilogía.

Las conclusiones abiertas por este método de análisis sugieren que el feminismo retratado por Molina es ambiguo y añade complejidad a un estilo intencionalmente sencillo que rechaza el machismo asociado con literatura “difícil” como la del *Boom* o el modernismo. Aunque las escritoras se independizan cada vez más de su musa masculina, no llegan a prescindir nunca de él, ni encuentran sustituto de él en otra mujer

among their relatives. Also, Molina reveals that her protagonists employ history, and more specifically, the biography of a man, whether lover or relative, in order to justify the text that they narrate.

To analyze the trilogy, the theory of the muse proposed by Harold Bloom in *The Anxiety of Influence* (1973) and the feminist version of this theory presented in *The Madwoman in the Attic* by Sandra M. Gilbert and Susan Gubar (1979) prove useful. Also, the present analysis explores Molina’s novels through consideration of the use of texts within the novels. The protagonists cite the texts written by the muses, who in turn are writers, and the use of these masculine muse’s texts reveals a growing independence among the protagonists across the trilogy.

The conclusions made possible by this method of analysis suggest that the feminism portrayed by Molina is ambiguous and adds complexity to an intentionally simple style that rejects the sexism associated with “difficult” literature such as that of the Boom or Modernism. While female writers work toward increasing independence from their masculine muse, they never get rid of him nor do they find his substitute in a woman. The possibility that Molina’s trilogy will develop with future novels must be considered.

Habrá que considerar la posibilidad de que la trilogía de Molina continúe desarrollándose en otro libro.

(Silvia Molina, feminismo, hombres como musas, mujer artista, La mañana debe seguir gris, La familia vino del norte, El amor que me juraste, historia mexicana)

(Silvia Molina, Feminism, men as muses, woman artist, La mañana será gris, La familia vino del norte, El amor que me juraste, Mexican history)

Algunas imágenes tradicionales del artista muestran cómo éste se inspira en una musa. A la mujer que quisiera ser artista, entonces, se le presenta el problema de cómo inspirarse:  ser  través de una relación lésbica?  Se convierte la musa en hombre? La escritora mexicana Silvia Molina explora la opción de convertir a la musa en hombre para estimular las ambiciones literarias de tres protagonistas; sin embargo, en las novelas de Molina, la musa convertida en hombre a veces desdeña su función benévola y causa tantos problemas como los que resuelve. En tres de sus novelas —*La mañana debe seguir gris* (1977, Premio Xavier Villaurrutia), *La familia vino del norte* (1987) y *El amor que me juraste* (1998, Premio Sor Juana)—, Molina utiliza un personaje que denominar  “musa masculina” porque induce la vocación literaria de las protagonistas.

Cuando se examinan juntas, estas novelas de Molina evidencian una evolución que sugiere una trilogía en forma de un *K nstlerroman* femenino, o una novela del desarrollo de la artista. El desarrollo cronológico de una relación amorosa aparece primero con la narradora de *La mañana debe seguir gris*, cuya historia termina con la muerte de su amante. Posteriormente, la narradora de *La familia vino del norte* explica los sucesos que toman lugar después del fracaso de su relación y su retiro a París; esta novela comienza en el momento en que la relación en *La mañana debe seguir gris* concluye. Asimismo, *El amor que me juraste* arranca donde *La familia vino del norte* termina; la protagonista medita su situación en su lugar de escape —San Lázaro— así como sus experiencias subsecuentes. Esta coherencia temática revela cómo evoluciona la habilidad de las protagonistas para establecer una relación de confianza con la literatura.

Los resúmenes breves de las tramas de las tres novelas orientarán el análisis de la musa masculina y demostrarán cómo dicha musa facilita la vocación literaria de las protagonistas, a la vez que impide su desarrollo como escritoras. En *La mañana debe seguir gris*, la protagonista anónima conoce al poeta José Carlos Becerra, se enamora de él y descubre sus propias aspiraciones literarias.¹ En comparación con las otras dos novelas, en ésta la protagonista se desarrolla menos como escritora, porque como estudiante de antropología nunca se responsabiliza por el texto que leemos. Su única producción artística reconocida es el diario que aparece al principio de la novela, un género menos prestigioso que la poesía de Becerra. Al escoger el diario como su género preferido, la protagonista parece limitar su experimento con la ficción; utiliza el diario para apuntar los sucesos del día y sus sentimientos hacia Becerra. Sin embargo, la muerte inesperada de Becerra, con la que concluye la novela, sugiere que la protagonista disfrutará de la libertad necesaria para perseguir el oficio literario.

La familia vino del norte emplea el mismo patrón que la primera: un personaje masculino sirve como influencia literaria para la protagonista. Específicamente, la bióloga educada en la universidad, Dorotea, encuentra trabajo con Manuel, el periodista, recortando artículos en su casa. Dorotea amplía la relación para convertirse en la amante de Manuel, su pupila informal, y después, su rival literario. El desarrollo de Dorotea culmina en París, donde estudia historia y traduce un texto indígena mexicano. A diferencia de la protagonista de *La mañana debe seguir gris*, Dorotea elige el ensayo histórico para sus talentos literarios recién descubiertos; y así *La familia vino del norte* expone la respuesta de Dorotea a un ensayo de Manuel, el cual, según Dorotea, es un plagio y una mala interpretación de las investigaciones que ella realizó acerca de la vida de su abuelo durante la Revolución Mexicana. Para desdecir su relación superada con Manuel, Dorotea permite que su antigua musa edite el manuscrito que compone *La familia vino del norte*.

La penúltima novela de Molina —cuyo título, al estilo mastrettiano, se toma de un bolero— describe la lucha de Marcela para recuperar a Eduardo, un novelista en potencia que ha publicado obras relacionadas con su profesión médica, incluyendo una biografía. Siguiendo el patrón establecido por la estudiante de antropología de la primera novela y la bióloga de la segunda, en *El amor que me juraste* Marcela empieza su relación con Eduardo no como escritora, sino como una empleada que trabaja con imágenes para una agencia de publici-

dad. En esta novela, Molina divide el papel de la musa masculina entre dos hombres: Eduardo y un historiador del pueblo de San Lázaro que ayuda a Marcela en sus esfuerzos para superar el cambio de sentimientos hacia Eduardo. Como Dorotea anteriormente, Marcela investiga el pasado de su familia y de este modo comienza a descubrir un interés por la literatura. El producto de su experiencia sentimental y de sus investigaciones es la novela *El amor que me juraste*. Esta novela representa la entrega más positiva en la evolución de la musa masculina en la obra de Molina.

La trama romántica parece ser el requisito que deben cumplir las protagonistas de Molina para convertirse en escritoras. Ninguna de las protagonistas mencionadas parece haber contemplado seriamente la actividad literaria hasta encontrar a su musa masculina. Aparentemente, los personajes femeninos precisan de la invitación de un miembro masculino del “club literario” antes de asistir a una de sus fiestas. Esta entrada supervisada al mundo letrado se puede relacionar con el estilo sencillo y directo de Molina. El acercamiento de las protagonistas hacia la profesión de escritor se describe en la ausencia del texto privilegiado y “difícil” del *Boom*: la novela. El estilo sencillo de Molina y su rechazo tanto del “realismo ingenuo” como de la “auto-referencialidad narcisista” presente en las novelas de la vanguardia y del *Boom*, aparece en un estudio crítico de Danny J. Anderson. Anderson clasifica la obra de Molina dentro de lo que él llama una “nueva narrativa ‘tradicional’”. Se podría añadir a la crítica de Anderson que al esquivar la técnica de la literatura “difícil”, Molina también niega el molde retórico forjador de textos que postulan la inferioridad de lo femenino. Todos recordamos, por ejemplo, la teoría del lector hembra o pasivo que Cortázar lanzó en mala hora y de la que pronto se arrepintió.²

A pesar del rechazo de la corriente quizá más admirada en la prosa latinoamericana que efectúa Molina, posiblemente motivada por fines feministas, el feminismo de Molina está lejos de ser una filosofía militante. El machismo que Molina injerta en sus protagonistas les estimula un abierto desdén hacia sus parientes mujeres y a la preferencia por investigar la vida enigmática de los hombres que rodean a las protagonistas o que fueron figuras influyentes durante su niñez. Quizá para desarrollar una suerte de credencial para entrar en las letras mexicanas, las protagonistas de Molina estructuran y legitiman sus narrativas a través de las investigaciones históricas centradas en la experiencia masculina. En otras palabras,

las protagonistas dudan que sus experiencias personales compongan una narrativa meritória y, por ende, dependen de las historias “verdaderas” sobre hombres para sancionar sus autobiografías. Repasando los ejemplos rápidamente: en el diario que escribe, la protagonista de *La mañana debe seguir gris* anota con esmero las actividades de Becerra y se rebela contra la tía que la hospeda; Dorotea, en *La familia vino del norte*, investiga la experiencia de su abuelo en la Revolución y antes, con su herencia, rechaza a su abuela; Marcela, en *El amor que me juraste*, intenta entender la vida secreta de su padre difunto y minimiza el valor de las actividades caseras que su madre conoce a la perfección. La contradicción entre los intereses de las protagonistas que se conforman con un modelo “serio” y “masculino”, y el rodeo que efectúa Molina para evitar, precisamente, este estándar “masculino”, prestan una complejidad a su diseño literario que de otro modo parecería simplificado.

Claro, los escritores hombres también sufren de inhibiciones literarias, aunque según el famoso estudio de Harold Bloom respecto a la “ansiedad de la influencia”, parece ser que los hombres no encuentran problemas al invitarse a la fiesta literaria, sino que el conflicto radica en la presencia molesta de las generaciones anteriores de poetas que allí se divierten. Bloom incorpora la teoría freudiana, en particular el conflicto psicoanalítico entre padre e hijo, para construir esta relación de competencia entre el joven poeta y el escritor que le antecede. Fuera del problema que significa fundamentar su teoría en el pensamiento freudiano —que ha perdido credibilidad, primero entre los círculos científicos y paulatinamente entre los literarios— la dificultad de aplicar la teoría de Bloom a las protagonistas de Molina reside en que las mujeres no encajan dentro del esquema freudiano del conflicto entre padre e hijo. En *The Madwoman in the Attic*, las críticas Sandra M. Gilbert y Susan Gubar reconocen que la teoría de Bloom asigna a la escritora una posición precaria y especulan sobre el papel de la musa para una escritora.

Dado que Bloom describe el proceso de creación poética como un encuentro sexual entre poeta hombre y musa femenina, Gilbert y Gubar se preguntan cómo se acopla una escritora a este esquema: ¿La poeta querrá un antepasado o una antepasada? ¿Qué hace la poeta si no puede encontrar modelos ni precursores? ¿La poeta tiene musa y, en caso afirmativo, cuál es su género? (47). Molina parece esbozar una respuesta a estas preguntas a través de esta trilogía que concierne a la musa masculina y topa con las limitaciones de una

tradicción que surge de una antigua cultura griega, cuya mitología retrata a las Musas como las nueve hijas de Zeus, quienes practican e inspiran las artes. La metáfora heterosexual de engendrar una obra de arte tal vez vea la opción lésbica para las protagonistas de Molina: si no pueden buscar la inspiración poética en otra mujer, Molina sugiere que la solución de una simple inversión de los papeles genéricos entre musa y artista tampoco resulta permisible. El problema se anticipa en la crítica de Bloom que caracteriza a un poeta como necesariamente masculino porque sabe que su musa se ha prostituido con muchos antes que él (60). El término “prostituta” quizá niega la posibilidad de emplear el mismo lenguaje para convertir a la musa en hombre. En el estilo de la relación sexual, propuesta por Bloom, entre escritor y musa promiscua, Molina siempre incluye la relación sexual consumada entre sus protagonistas y las musas, y confiere a las musas un carácter infiel. Al revisar las tres novelas en orden cronológico, se observa que la protagonista sospecha que Becerra tiene aventuras, Manuel engaña a Dorotea y Eduardo está casado.

En culturas machistas, la infidelidad es tradicionalmente más aceptada cuando es cometida por los hombres, y por eso, mientras Molina se esfuerza en retener la connotación de la musa como puta, sólo ofrece una musa masculina doblemente “macha”. Este doble estándar que admira la sexualidad promiscua del hombre pero no de la mujer, facilita la tendencia de la musa masculina a desviarse del papel benévolo en las novelas de Molina: mientras una musa mujer puede ser puta y necesitar de corrección, una musa masculina promiscua “conquista” a las mujeres. Cuando Molina fusiona musa y hombre, inventa un ser egoísta y nocivo.

Otra razón por la que la musa masculina en la novelística de Molina resulta ser ambiguamente positiva podría yacer en la función doble que tienen los hombres como inspiración y como precursores. Sólo con grandes dificultades podrían las protagonistas arrebatarle la musa al padre, es decir, el escritor antecedente, como describe Bloom, porque la musa masculina de Molina es el precursor. Molina funde el papel de musa y predecesor para crear un ser viviente que es simultáneamente admirado y accesible; es una hada madrina a quien las protagonistas en su papel de escritoras deben matar. El peligro de acabar con la fuente de ayuda explica por qué la trilogía de Molina ha sido necesaria. El proceso de superar a la musa es difícil e implica riesgos.

Para elucidar la función de las musas masculinas como predecesores, Molina incluye los textos de estos hombres dentro de las novelas. Por consiguiente, la poesía de Becerra funciona como epígrafe en la primera novela de Molina: “¿Te sentiste conmigo la ‘niña extraviada’? ¿La ‘bella muchacha sin libertad’? / Trazando la tortura, fingiendo la tortura, ¿te torturabas más?” (7). Estos versos, tomados de *Relación de los hechos* (1967), rebajan la ansiedad de la protagonista debido a su transición a una autonomía más grande, fuera de la influencia de su familia. Así, la poesía de Becerra contradice su voto de confianza en la protagonista. De manera parecida, en *La familia vino del norte*, Dorotea critica inexorablemente el ensayo de Manuel y después conscientemente mutila el artículo al reproducir sólo unas cuantas citas. *El amor que me juraste* muestra cómo Marcela reproduce las cartas de amor de Eduardo para glosarlas. Marcela domina la escritura de Eduardo de la misma manera en que Dorotea conquista la literatura de Manuel, porque Marcela arregla a su gusto las citas de las cartas de Eduardo y luego las interpreta para los lectores. No sólo llega a dominar la obra de Eduardo, sino que también Marcela la descarta cuando comenta que ella no pudo terminar de leer la biografía que su ex amante escribió. Entonces, después del maltrato de la primera protagonista en el texto de su amante y musa, Molina destapa la venganza a través de la violencia textual de las pupilas hacia sus maestros/musas, percibiéndose así una creciente independencia por parte de las protagonistas.

La presencia de los textos escritos por los maestros en las novelas anticipa el hecho de que estas musas masculinas escriben profesionalmente, aun en el caso del cardiólogo Eduardo en *El amor que me juraste*. Sus actividades con la pluma y su relación sexual con las protagonistas conducen a la solución a la que recurren Gilbert y Gubar para analizar el problema de conjugar el papel de mujer y artista. Si se lee a un nivel literal la metáfora de la pluma como pene, se anticiparía otra limitación para la escritora porque adquirir un “pene” es renunciar a la biología femenina. Así, Gilbert y Gubar advierten que a diferencia de los hombres intelectuales, para la escritora la pluma es prestada. El hecho de que las tres protagonistas de Molina pierden o despiden a sus musas masculinas y amantes sin primero concebir la siguiente generación, implica una decisión: para convertirse en escritoras, las protagonistas deben ganar autonomía de las musas masculinas y esta independencia engendra un

texto a costo de un embarazo literal. De esta forma, la musa masculina connota cierta restricción para las protagonistas si planean convertirse en autoras.

Las metáforas del pene y de la fiesta literaria vedada a mujeres sin acompañante parecen exageraciones para quienes no conciben otra perspectiva que la masculinista. Sin embargo, la existencia histórica de limitaciones para las escritoras es fácil de comprobar. Para tomar sólo dos casos de mujeres olvidadas en las letras mexicanas, se pueden recordar las contribuciones de María Enriqueta Camarillo (1872-1968) y Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), ambas poetisas que asistieron a reuniones del Ateneo de la Juventud. Contra la idea de que estas poetisas no han ganado su lugar en la literatura porque carecían de talento, Bart L. Lewis evalúa positivamente la contribución de estas dos modernistas para concluir que su prosa brinda a la literatura mexicana un lirismo estudiado, cerebral y sin par en la poesía de Amado Nervo o Gutiérrez Nájera (citado en Domenella, Gutiérrez y Pasternac 157). Por cuestiones de espacio, analizaré sólo el caso de Laura Méndez de Cuenca, de quien se lamenta: “No hay prácticamente huellas de Laura [...] en los libros sobre literatura o cultura mexicana que podrían mencionarla. Lo que pudimos encontrar aquí y allá, apenas una o dos frases al pasar, constituye una magra cosecha” (Domenella, Gutiérrez y Pasternac 117).

Una de las razones por la cual se recuerda a Méndez de Cuenca es su papel como novia de Manuel Acuña, quien le dedicó un poema un año antes de suicidarse por otra amante. En otras palabras, una poeta puede ser mejor conocida por su papel como musa que por su propia poesía. En un gesto que recuerda las musas masculinas de Molina, Méndez de Cuenca se casó con otro poeta, Agustín F. Cuenca.³ Mientras se conoce a Méndez de Cuenca en parte por su ex novio y en parte como esposa de un poeta, la tendencia de entender a la escritora a través de sus relaciones sexuales continúa. De manera semejante, el crítico Christopher Domínguez Michael resiente la presencia del esposo de Molina en la solapa de la primera edición de *La familia vino del norte*:

¿Qué necesidad tenía Silvia Molina de hacerse presentar por su esposo en la solapa? ¿Se trataba de sellar con patente de corso la admisión de *La familia vino del norte* en los hogares mexicanos, legitimando la conveniencia de que las mujeres asistan a talleres literarios? (59)

Domínguez Michael parece insensible a la misma presión cultural que cae sobre las escritoras y que las protagonistas de Molina —y su estrategia de mercadotecnia— revelan. El crítico tacha la novela como una obra conservadora diseñada para representar el consumo y la producción “convenientes” de la literatura femenina.

El último método de acercamiento a la obra de Molina consistirá en un breve examen del uso de otros textos en la trilogía. *La mañana debe seguir gris* no contiene ninguna retórica feminista articulada por la musa Becerra ni por la protagonista. Esta última tiene un comportamiento contradictorio que a veces le acerca a un papel conservador de cuasi esposa para Becerra y que a veces le acerca a una mayor libertad. Los lectores nunca ven el libro que la protagonista dice que le gustaría escribir, “aunque él no lo leyera” (14). La presencia omnipotente de Becerra para la protagonista, evidente en su interlocutor imaginario, regula su acercamiento a la literatura. Esta dependencia de Becerra también se da a entender por la presencia velada de otras dos autoras en la novela. En un momento dado, Becerra se refiere en tono de burla a una mujer anónima de una calle de Londres como Virginia Woolf: “Era la Woolf (juega Becerra), iba a presentártela, pero preferí no interrumpirla porque parecía un poco perturbada y temí su cólera o su tristeza” (39). El detalle de que el guía literario de la protagonista “reconozca” a la novelista de obras feministas como *A Room of One’s Own* (1929), pero que no “presente” a la protagonista con Woolf, parece simbólico del control que Becerra disfruta sobre el acceso de la protagonista al mundo literario. El miedo fingido de Becerra frente a una Woolf imaginada se presta a interpretar que Becerra podría atraer la crítica de Woolf por representar todavía otro factor contribuyente a la tradición social que asfixia a la hermana de Shakespeare, o en este caso, a su novia.

La presencia de otra autora en la primera novela de Molina ocurre cuando la protagonista se acuerda de haber visitado a Elena Garro (a quien no nombra explícitamente), en su apartamento parisino. La identidad de Garro se infiere a través de pistas como la experiencia personal de Molina en Francia y las referencias en la novela, como ésta: “A veces [la autora] me comentaba algo del maestro, yo pensaba que eran amigos, pero nunca, ni por la imaginación me pasó que una vez hubieran sido marido y mujer” (83).⁴ La referencia también indirecta a Octavio Paz, el ex esposo de Garro, ayuda a establecer las identidades.

Así que Virginia Woolf y Elena Garro aparecen subrepticamente y parecen ejercer una influencia indirecta y mediada sobre la protagonista. En última instancia, la protagonista no parece tener acceso independiente y consciente con las antecesoras que le guiarían en su desarrollo artístico y como consecuencia encuentra en Becerra una musa y un maestro que dominará su contacto con lo literario.

Continuaré la exploración de las referencias literarias en la trilogía de Molina con el epígrafe de *La familia vino del norte*, que proviene de un cuento llamado “A Story About How Stories Came to Be Written”, de Boris Pilniak: “El zorro es el dios de la astucia y de la traición: si el espíritu del zorro penetra en un hombre, la raza de ese hombre está maldita. ¡El zorro es el dios de los escritores!” De manera extraña, el epígrafe parece hablar a través del silencio: de la misma manera en que Molina no explica el contexto machista del cuento, se suprimen los elementos machistas de *La familia vino del norte*. Esta omisión quizá sirve para posibilitar la interpretación de la novela que Dorotea quiere adelantar: su historia consta de una maduración exitosa que desemboca en la independencia literaria y sentimental. Al contrario, un prejuicio machista impregna el texto y revela la inseguridad de Dorotea y su postura ambigua frente al feminismo.

Resulta difícil imaginar un contexto más ambivalente para la autobiografía de una historiadora que el del epígrafe de *La familia vino del norte*. En el cuento ya mencionado, Pilniak domina a su protagonista, Sofía, mediante dos niveles de superioridad masculina literaria. La primera opresión surge de la experiencia personal de Sofía: después de años de matrimonio, aprende que la novela *best seller* de su esposo asiático detalla la adaptación de la cultura rusa a la japonesa que Sofía experimentó. Sofía interpreta la secreta observación de su esposo como una traición y regresa sola a Rusia. La ignorancia de Sofía de su papel literario como musa la excluye de una participación activa en la literatura y su reacción negativa propone el carácter poco ético de la técnica novelística de su esposo.

El segundo nivel en que Sofía está subordinada a las figuras literarias masculinas aparece en la actitud inconstante del narrador hacia ella. La voz narrativa se mofa de las rusas y sutilmente contradice la evaluación positiva de Sofía. El hecho de que Sofía interese al narrador precisamente por su influencia en el escritor japonés, aumenta las sospechas de los lectores de que la narrativa de Pilniak obedece al machismo. La característica principal de

Sofía, en la opinión del narrador y del esposo, es su servilismo. El narrador opina que las escrituras autobiográficas que produce Sofía para pedir repatriación son excesivas y poco parecidas al trabajo de un escritor profesional (190). Esta crítica de una autobiografía inventada que ni siquiera aparece en el cuento mismo, parece innecesaria y posiblemente revela la inseguridad del narrador. El maltrato hacia Sofía que implícitamente se muestra en el inicio de *La familia vino del norte*, tal vez explica cierta precaución por parte de Dorotea mientras se esmera por narrar los intereses de un mundo literario dominado por hombres, al incorporar el pasado enigmático de su abuelo y la biografía de su ex amante.

También, como anticipa el epígrafe, Manuel sirve como musa de doble cara que frustra a la vez que inspira. Su interés en formar a su pupila parece originarse de un deseo de verse a sí mismo como académicamente superior. Cuando Dorotea menciona lecturas que emprendió sin la recomendación de Manuel, éste reacciona con vehemencia: “[...] se ponía colorado, como si él hubiera querido ser el único guía en ese laberinto que era mi vida” (94). Durante el proceso de aprendizaje, el balance de poder cambia entre los dos; mientras los celos de Manuel crecen, Dorotea se aleja del mundo de las relaciones sociales para internarse en el del intelecto. Esta fuerza académica incluye la debilidad del zorro; sin embargo, Dorotea también evidencia la misma habilidad de Manuel para la traición. En el caso de Dorotea, el asumir el papel tradicionalmente masculino del erudito acompaña la tendencia de negar el valor de su sexo al evaluar negativamente su herencia matriarcal. En otras palabras, Dorotea parece asumir los privilegios tradicionalmente acordados para los hombres a la vez que prolonga el prejuicio misógino. Así, Dorotea analiza los matrimonios de su abuelo y de su padre desde la perspectiva de los hombres.

La misma hipocresía que afecta el juicio de Dorotea respecto a su mundo social también condiciona su ideal literario. Dorotea confiesa una admiración profunda hacia la novelista Jean Rhys, quien llena sus páginas de alcohólicas: “Veía en la Rhys un modelo de mujer auténtica. Me parecía como si hubiera vivido cien años adelante de nosotras, las mujeres mexicanas [. . .] Ella hablaba de sí misma sin piedad, sin miramientos” (81-82). Los textos de Rhys, incluso la novela *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931), citada en el texto de Molina, retratan a mujeres que juegan contra las reglas sociales que controlan la sexualidad femenina.

En búsqueda de apoyo financiero, los personajes de Rhys intercambian sexo rutinario con hombres desagradables. Esta rebeldía conduce sólo a la dependencia. *After Leaving Mr. Mackenzie*, como muchas de las novelas de Rhys, sugiere que una mujer que no es ni virgen ni casada iniciará una lenta caída a la ignominia y posiblemente al alcoholismo. El ejemplo que aplaude Dorotea como la mujer auténtica parece presentar un juicio pesimista. Los textos de Rhys y de Pilniak ofrecen visiones problemáticas para Dorotea en su relación con Manuel, su predecesor artístico —como el novelista japonés de Pilniak— y su guía a un mundo distinto —como los amantes fugaces y poco confiables de Rhys—. No obstante, la psicología del escritor descrita como el culto al zorro que propone el epígrafe, permite que Dorotea se rebele contra estos precedentes literarios y que en el texto se dirija a sí misma además de a su amante. Esta dualidad fortalece su autodefensa y Dorotea logra superar —al menos parcialmente— la depresión apática y la dependencia que afligen a las heroínas de Rhys. El hecho de que Dorotea encuentre el método de salvación de los escritores en el texto machista de Pilniak, destaca la utilidad de asumir la perspectiva masculina de vez en cuando.

Tal compromiso se requiere porque Molina sugiere que las metas de Dorotea quizá son incompatibles. En la misma frase, Dorotea expresa su meta de no sólo convertirse en una buena historiadora sino también en una mujer independiente (94). Dorotea arma una narración que busca apropiarse del privilegio masculino a través de una ideología contradictoria que amenaza con derribar su proyecto feminista. El epígrafe tomado de Pilniak predice que el texto vacilante de Dorotea, como su culto al zorro, crea una obra que apoya y traiciona una filosofía estrictamente feminista y la búsqueda por la autonomía intelectual.

Una asimilación cada vez mayor del papel de la escritora emerge a través de las tres novelas. En *El amor que me juraste*, Marcela depende de la historia y el texto de su ex-amante para construir su narración, y así se apoya sobre las mismas muletas narrativas que las otras dos protagonistas. Esta última novela permite que la protagonista disfrute de la libertad más amplia de la trilogía porque un hombre nunca edita la narrativa de Marcela (como sucede en *La familia vino del norte*) ni un hombre se apropia de la voz interior de Marcela (como ocurre con el interlocutor imaginario basado en Becerra en *La mañana debe seguir gris*). Marcela se esfuerza menos para continuar sus estudios universitarios que la protagonista de *La mañana debe seguir gris* o para leer las obras clásicas mexicanas (escritas

por hombres) del tipo que Dorotea toma seriamente en *La familia vino del norte*. A pesar de esta autonomía intelectual, Marcela no proclama su independencia de la musa masculina.

Para concluir, es importante mencionar que las musas masculinas de Molina también se inspiran en sus amantes. El ensayo de Manuel, las cartas de amor de Eduardo y el poema de Becerra citado en el epígrafe manifiestan la estimulación que las protagonistas proveen. El papel de musa desplazado sugiere que se podría realizar un estudio paralelo en la obra de Molina sobre las mujeres como musas dañinas para sus compañeros escritores. Por ahora, la dependencia de las musas masculinas con respecto a sus pupilas demuestra cómo Molina descifra la maestría mística del escritor hombre. En su novela más reciente, *Muchacha en azul* (2001), Molina retoma el tema de la mujer intelectual para examinar la identidad de una joven y el efecto sobre ella de un hombre mayor. Sin embargo, este análisis se realiza en la ausencia del deseo de esta joven por convertirse en autora. Tendremos que esperar el siguiente capítulo de la trayectoria de la musa en las obras de Molina para trazar con mayor definición el destino de la artista incipiente a quien se esboza en la trilogía.

Notas

¹ José Carlos Becerra nació en 1937 en Villahermosa, Tabasco. Empezó sus estudios universitarios en la UNAM. En 1969, Becerra ganó la beca Guggenheim que le permitió viajar a Europa. Vivió seis meses en Londres y luego viajó por el continente. Llegó a Italia y murió en un accidente automovilístico el 27 de mayo de 1970. Esta información aparece en la “Nota biográfica” de una antología de Becerra.

Becerra encarnaba el símbolo de la juventud mexicana en los años 60, como comenta Álvaro Ruiz Abreu en su biografía del poeta (13).

² José Eduardo González asocia el modernismo y el texto menos accesible con la tendencia de excluir a las mujeres: “Desde sus comienzos la ideología de la escritura ‘difícil’ propone la creación de un texto destinado a excluir a los ‘lectores femeninos’ que supuestamente prefieren la accesibilidad de la literatura de masas. En pocas palabras, Emma no era el lector ideal de Flaubert” (117). Esta idea también surge en el análisis de modernismo de Andreas Huyssen en *After the Great Divide*:

One aspect of the difference important to my argument about the gender inscriptions in the mass culture debate is that woman (Madame Bovary) is positioned as reader of inferior literature —subjective, emotional, and passive— while man (Flaubert) emerges as writer of genuine, authentic literature —objective, ironic, and in control of his aesthetic means. (46)

³ La muerte temprana de su esposo no afectó adversamente la productividad de Méndez de Cuenca porque siguió escribiendo prosa y poesía después de esa pérdida.

⁴ En una descripción que coincide con el encuentro en *La mañana debe seguir gris*, Molina me contaba de su amistad con Garro cuando la entrevisté en 1999:

Para comenzar, fíjate que yo conocí a Elena Garro personalmente cuando vivía en París. Yo no la había leído cuando yo la conocí. Sin embargo, era una mujer que me impactó mucho. Yo quería ser como ella de grande porque tenía una gran vitalidad y una gran irreverencia para tratar a la gente y gran libertad para expresarse de los demás. Era realmente una mujer fuera de serie: brillante. Bueno, me gustó mucho cuando yo leí por primera vez *Los recuerdos del porvenir*; yo me regañaba a mí misma diciéndome: “Cómo es posible que yo la haya conocido en persona y nunca hubiera sabido apreciar la escritora grande que había en ella.” Porque yo la traté como amiga y no como escritora. Quizá fue mejor porque esa época fue muy bonita porque fue espontánea.

Obras citadas

- Anderson, Danny J. “Difficult Relations, Compromising Positions: Telling Involvement in Recent Mexican Narrative”. *Chasqui* 24.1 (1995): 16-29.
- Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas: Obra poética 1961/1970*. Eds. José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. Pról. Octavio Paz. México: Era, 1973.

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 1973. 2a ed. Nueva York: Oxford UP, 1997.
- Domenella, Ana Rosa, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Nora Pasternac. “Laura Méndez de Cuenca: espíritu positivista y sensibilidad romántica”. *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. Eds. Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac. México: Colegio de México, 1991. 117-38.
- Domínguez Michael, Christopher. “Silvia Molina y la nueva retórica femenina”. *Proceso* 27 julio 1987: 58-59.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1984.
- González, José Eduardo. “El post-Boom y la dificultad textual como ideología”. *Revista de Estudios Hispánicos* 33.1 (1999): 109-31.
- Huysen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Molina, Silvia. *El amor que me juraste*. México: Joaquín Mortiz, 1998.
- . *La familia vino del norte*. México: Cal y arena, 1991.
- . *La mañana debe seguir gris*. México: Cal y arena, 1996.
- . *Entrevista personal*. 29 junio 1999. México.
- Pilniak, Boris. “A Story About How Stories Came to Be Written” *The Tale of the Unextinguished Moon and Other Stories*. Trad. Beatrice Scott. Intr. Robert Payne. New York: Washington Square P, 1967. 179-91.
- Rhys, Jean. *Después de dejar al Señor MacKenzie*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Anagrama, 1990.
- Ruíz Abreu, Álvaro. *La ceiba en llamas*. México: Cal y arena, 1996.