UCLA
Mester

Title

Lo fantástico y el discurso femenino en Dos veces Alicia, de Albalucía Angel

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/1pj711jq

Journal

Mester, 19(2)

Author

Orozco-Allan, Gloria

Publication Date

1990

DOI

10.5070/M3192014113

Copyright Information

Copyright 1990 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

Mester, Vol. xix, No. 2 (Fall, 1990)

Lo fantástico y el discurso femenino en *Dos veces Alicia*, de Albalucía Angel

El lenguaje, como máxima expresión simbólica del ser humano, no puede ser inocente en tanto que siempre lleva inherente una carga ideológica. La cultura occidental, dominada por la ideología del hombre blanco, ha utilizado la lengua como su instrumento para escribir la historia, la ciencia, las leyes, la literatura, reduciendo otras voces al silencio (mujeres, indios, negros, etc.), e imponiendo al hacerlo su visión del mundo como universal. Sin embargo, los grupos silenciados, sobre todo las mujeres, son frecuentemente el objeto y tema de la literatura de occidente, pero entonces surgen como representaciones de la fantasía y el deseo de la cultura dominante. Este proceso hace de los marginados objeto y otredad, de modo que su realidad queda reprimida y condenada al silencio, y su existencia se hace válida únicamente a través de la visión que de ellos tiene el grupo dominante. Esta discrepancia entre la realidad y su representación la señala claramente Virginia Woolf, al investigar uno de los grupos oprimidos, las mujeres, y su papel en la historia y en la ficción durante la Edad Media:

> Indeed if woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine it a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as man, some think greater. But this is woman in fiction. In fact, as professor Trevelyan points out [in *History of England*], she was locked up, beaten and flung about the room (74–75).

¿Cómo entonces puede la otredad dar salida a su verdad, su historia, su deseo? ¿Cómo hacerlo no sólo a nivel temático, sino también al nivel simbólico de la representación? Además, después de siglos de opresión e internalización de los patrones culturales, ¿cómo saber siquiera en qué consiste ese deseo? Elaine Showalter, en su artículo "Feminist Criticism in the Wilderness", refiriéndose específicamente a la opresión feminina (aunque

aclara que el modelo puede ser más general y abarcar otros grupos oprimidos), propuso un modelo que ayuda a comprender mejor cómo la mujer se percibe a sí misma, y a la vez es percibida por los demás.

El diagrama señala cómo hombres y mujeres comparten el mismo espacio de la cultura general, pero a la vez ambos tienen una zona excluyente del otro. Sin embargo, como el hombre ha controlado los medios de expresión, ha podido dar salida a sus deseos y fantasías dentro del espacio público. Mientras que la mujer ha debido callar y reprimir su deseo, relegado al espacio que Showalter llama sugestivamente "the wild zone". Esta zona silenciada permanece fuera de los límites del hombre, y por lo tanto invisible para él (28–30).

Para Showalter y la crítica feminista en general, el símbolo para la entrada a este espacio es el cruce del espejo (atravesar el reflejo, ir más allá de la representación) en un viaje hacia la liberación del deseo auténticamente femenino. Sin embargo, como participante de la cultura general la mujer no puede estar totalmente fuera de ella y así siempre estará caracterizada por la dualidad de los dos espacios. Por una parte repitiendo la imagen nacida de la fantasía masculina, por otra cruzando el espejo y rescatando la suya propia. Esta duplicidad problematiza aún más el dilema de la expresión, pues si utiliza el discurso accesible a la cultura general estará repitiendo la imagen del espejo, pero si no lo utiliza no será oída. ¿Cómo puede entonces reapropiarse del lenguaje? ¿Cómo doblarlo y manipularlo para que revele lo reprimido, lo oculto, lo silenciado por tantos años, sin desintegrarlo?

Atrapado en esta duplicidad, el discurso femenino debe responder con multiplicidad, según Luce Irigaray. Es decir, que debe expresarse en términos que escapen a la lógica del discurso patriarcal, que divide al universo en un orden binario: razón-sinrazón, blanco-negro, masculino-femenino, etc. Por el contrario, la multiplicidad afirmaría que un objeto puede ser blanco, negro y gris simultáneamente. El discurso patriarcal, obsesionado con lo racional-objetivo, ha relegado a una zona opuesta todo lo que se rehúsa a tratar y se asume a sí mismo no contaminado de lo no racional-subjetivo. Freud, por medio de la teoría psicoanalítica, articuló esta lógica de oposiciones en relación a la ideología sexual en el mundo de occidente: el hombre es presencia y la mujer es ausencia (Irigaray 70). No sólo vemos aquí representada la lógica binaria, sino también cómo ésta se expresa en función de los parámetros masculinos, en este caso presencia o ausencia de falo.

El discurso femenino, para escapar a esta lógica y lograr la multiplicidad, debe subvertir el discurso patriarcal y liberar su deseo en el placer del lenguaje lúdico, jugando con las incoherencias, las repeticiones sin sentido y los silencios que son ventanas a lo reprimido. Además, debe desplazar

el sentido constantemente para que no exista un centro y se elimine la pretensión a alcanzar una verdad unívoca, un significado único. Subvirtiendo así el texto, se busca confundir la linealidad de modo que no haya necesariamente un principio o un final, ni una forma correcta de leerlo (Irigaray 81). Todo esto debe lograrse sin caer en la total incoherencia.

Es obvio que el proyecto no es fácil, cabe incluso preguntarse: ¿es posible? La novelista colombiana Albalucía Angel[1], en su novela *Dos veces Alicia*, publicada en 1971, explora a fondo las posibilidades de un discurso femenino, sumergiéndose en lo que Showalter llama "the wild zone" y emergiendo en el marco de un enigmático discurso patriarcal. Teniendo en cuenta las teorías mencionadas de Showalter e Irigaray, veamos cómo esta escritora utiliza las técnicas que pueden subvertir su propio texto y con qué resultado.

La acción de la novela transcurre en una pensión londinense, durante la década de los sesenta. Vive allí una escritora, que es la voz narrativa de la novela y de quien no sabemos el nombre, que está escribiendo un cuento sobre un personaje llamado Alicia; al mismo tiempo escribe sobre los personajes que viven en la pensión y lo que allí acontece. Coexisten así dos discursos, dos textos, que se van alternando y entretejiendo para dar forma a la novela. El texto que cuenta la historia de Alicia, narrado en tercera persona con la intervención de diálogos directos, representa un juego intertextual con las obras de Lewis Carroll *Alice in Wonderland* y sobre todo *Alice Through the Looking-Glass*. Es decir que estamos aquí al otro lado del espejo, totalmente inmersos en el discurso del deseo, en la zona salvaje de Showalter. Por otra parte, el texto sobre la pensión contado en primera persona se fundamenta en la tradición detectivesca y entabla su conexión con las historias de Sherlock Holmes, que representan el estilo del discurso patriarcal. Aparentemente ambos discursos son totalmente independientes, pero a medida que avanza la novela los límites entre uno y otro se van haciendo cada vez más borrosos e indeterminables; de su enlace parecen surgir otros significados que contaminan la lectura con múltiples sentidos, eliminando la posibilidad de una interpretación única como lo indica Irigaray, y que además impregnan a la novela de un ambiente de incertidumbre que nos lleva al terreno de lo fantástico.

El discurso realista limita el campo de la narrativa a lo visible y aparente, mientras que lo fantástico permite al narrador penetrar en lo reprimido y cubierto. Albalucía Angel aprovecha el elemento fantástico para descubrir lo que de otra manera permanecería oculto dentro de su propio texto. Al analizar detenidamente el uso del lenguaje y las características de los dos discursos que aparecen en *Dos veces Alicia* y observar la dinámica de su interacción, veremos a continuación cómo lo fantástico sirve a esta autora como el instrumento perfecto para enmarcar el discurso femenino.

Entremos primero en el espacio narrativo de Alicia tras el espejo. Una vez allí, notamos que estamos en el mundo de los sueños, de los deseos, donde la narración se hace arbitraria y se suspenden las leyes de la probabilidad en favor de las del espacio interior, el inconsciente. Por ejemplo:

> ...abre los ojos y descubre la ciudad sumergida, profunda de techos grises de pizarra, planos, trapezoides, agudos, cada vez más abajo, las nubes dibujando extraños osos hormigueros y entonces estira los brazos hacia el infinito; el eje sigue suspendido, anclado en el espacio..." (58)

También forma parte de este discurso el lenguaje lúdico con repeticiones sin sentido: "Miau-miau-miauuu... como los gatos, dí Peter: do-cats-eat-bats? ¿Qué haces...? ¡Se enloqueció! No: camino en cuatro patas, ¿no ves?, dí: do-cats..." (39); o con el discurso del absurdo: "si hoy fueran las cinco de la mañana, ¿qué día sería ayer? Pues creo que no se puede, dijo Alicia aburrida de tanto disparate... ¿dices que no se puede? ¿y si a ti te gustan los árboles, no puedes mirarlos?" (49); y por último con las rimas infantiles: "el rey lunfánico/ se irá en su lunfo/ submarineante/ y buscará una diandra/ florante..." (103). En esta región la palabra y el deseo son una misma cosa, casi como un conjuro imposible siquiera de pensar en el espacio del discurso masculino. Así, vemos a Alicia pintando árboles que tan sólo con pensarlo toman el sabor y el color que ella desee: "ahora quiero pamplemusa, y el árbol se cuajaba de frutas redondas y amarillas, ahora curuba, y aquel sabor agridulce le recordaba un comedor, o un patio..., y ella saboreaba cada uno, lo palpaba, y todos se reían de la voracidad con que deseaba" (111).

El uso de este lenguaje lleno del placer del juego y de incoherencias rompe la lógica del discurso lineal y nos introduce en la zona de la sinrazón, donde además el tiempo y las acciones parecen ir en el sentido inverso: "Vamos para allá, y caminaban para el lado contrario" (142), o "...entonces el hombre no conocía el secreto del tiempo, pero va a haber guerra. Ya fue ayer, dijo Alicia" (143). En otras palabras, estamos en la región de lo fantástico. Tzvetan Todorov propone tres categorías en el terreno de lo fantástico: lo maravilloso, donde lo inexplicable permanece inexplicado según las leyes de la razón, y es aceptado como tal; lo insólito, donde lo aparentemente inexplicable finalmente tiene explicación racional; y lo puramente fantástico, que ocupa la zona entre los dos anteriores y por lo tanto mantiene la incertidumbre entre lo explicable y lo inexplicable (41). Parecería entonces que la historia de Alicia con árboles que crecen con sólo desearlos, personajes que aparecen y desaparecen, etc., cae en el campo de lo maravilloso. Sin embargo existen dentro de este discurso unas coordenadas muy exactas de tiempo y espacio, y unos acontecimientos de carácter social que lo anclan en una realidad que parece escapar de lo maravilloso para quedar en la incertidumbre de lo fantástico.

Suspendidos en el mundo de lo arbitrario, Alicia nos pasea por un parque de Londres, donde encontramos a varios personajes maravillosos como la reina blanca, la reina de los corazones rojos, el gato de Cheshire, la oruga. Esto al mismo tiempo que encontramos una manifestación de jóvenes que al compás de la música de Donovan abogan por el sexo libre, un grupo de negros que piden la liberación de un compañero (y que las fuerzas del orden hacen desaparecer en una escena casi apocalíptica), a Peter y Rudi que negocian con drogas, y el inicio de una guerra nuclear, entre otros acontecimientos y personajes. El resultado de esta mezcla de lo maravilloso con lo social realista es, como dijimos, el discurso de lo fantástico que sirve aquí para hacer chocar estos dos mundos y descorrer el velo que oculta la sinrazón existente tras el discurso de la razón. Así, vemos cómo luego de una violenta escena en que la milicia destruye a un grupo de protesta, aparece una lista de citas tomadas de varias fuentes como la biblia, frases de personajes históricos y noticias de periódicos, como: " 'El terror es saludable' (Hitler), 'Un impresionante silencio reinó ayer, por un minuto, a partir de las 8:15 hora local, en toda la ciudad de Hiroshima' (AFP), 'Yo soy Jehová, el que hiero' (Antiguo Testamento), 'Yo no empecé esta guerra: la heredé' (L. B. Johnson)" (94). Puestas dentro de un nuevo contexto las citas revelan la agresión y el absurdo que puede esconderse tras la lógica del discurso patriarcal.

Dejemos ahora el espacio de lo imaginario y pasemos a la pensión y el discurso de lo posible, espacio que evoca la tradición del género policíaco y con el cual dijimos se engrana este relato. Toda la acción la podemos conocer únicamente a través de la perspectiva del "yo" narrador, quien es a la vez espectador y personaje de los acontecimientos que narra. Este "yo" es el perfecto intruso, el *voyeur* espía: "Fue todo un espectáculo. Ni siquiera se enteraron que yo estaba observándolas; sentada en mi palco de primera fila, en la escalera" (16); "...pero una mañana cuando se creía que no había nadie en casa la oí contándole a la señora Keller..." (19); "Jamás te lo conté. Me quedé espiando cada movimiento tuyo..." (134). Por no ser visto y ser el único comunicador de los hechos, es todopoderoso y está en total control de su relato. Es el "yo" autorial y patriarcal, aunque provenga de la voz de una mujer.

El texto del espacio de la pensión se caracteriza por su lógica lineal. Aparentemente, representa el discurso de la verdad unívoca, de los significados absolutos como: "Y se aclaraba por consecuencia lógica, pues la deducción se simplifica y el resultado produce algo así como la suma de los catetos. Todo queda en su debido sitio: el ángulo" (48). Sin embargo, hay un factor que perturba e irrumpe en la lógica del discurso a pesar de su linealidad, y es el uso de los silencios, de las ausencias. La novela policial depende principalmente de la tensión entre lo que se dice y lo que se oculta, para así crear y mantener la expectativa hasta el final. Lo que hace la na-

rradora en el texto que nos ocupa, es invertir las jerarquías, de modo que relata con gran detalle los sucesos ordinarios y sin importancia como si fueran extraordinarios (los baños de Susan, la preparación de la cena de navidad, los romances de la señora Wilson, etc.), y calla los acontecimientos del caso policial que quedan así ocultos en un subtexto. La tensión y la expectativa las crea con sus comentarios y preguntas retóricas que indican que se está construyendo un caso y que hay algo importante que averiguar, a la vez que hacen evidente la ausencia y el vacío de esta información en el discurso. Por ejemplo: "El nudo presentaba la otra cara de la medalla, por lo visto. Exactamente lo contrario de lo que la señora Wilson se empeñaba en demostrar..." (61), pero el lector no sabe de qué nudo se trata, ni es evidente que la señora Wilson estuviera intentando demostrar algo. Más adelante vemos: "El amuleto era uno de los resortes. Y su madre tenía mucho que ver en todo aquello, por supuesto. ¿Y quién más...?" (64), ¿en qué? ¿resorte de qué?, además, el "por supuesto" indica algo evidente pero que en realidad está oculto para el lector.

Estos silencios y reticencias del relato, son como agujeros que van desmoronando el discurso patriarcal pero sin desintegrarlo del todo. Más bien, contaminándolo de lo extraño y lo incierto, llevándolo a los bordes de lo fantástico. Lo reprimido en las ausencias se manifiesta no sólo a nivel de discurso sino de temática, como en la constante alusión a las sesiones nocturnas de espiritismo que toman lugar en la pensión, o la frecuente mención de la carta que está en la caja de malaquita y que encierra el secreto de todo lo que allí ocurre pero que nunca veremos, o finalmente en la señorita del segundo que nunca sale de su cuarto y a la que ni la misma narradora conoce. Todo esto intensifica la rareza y el desconcierto, pero no llega a desintegrar del todo el discurso patriarcal, y por lo tanto el lector se ve constantemente obligado a releer pensando que se le ha escapado algo porque nota que le faltan las piezas importantes.

En cuanto a la interacción de los dos discursos, notamos que se van permeando el uno del otro, con mayor intensidad a medida que avanza la narración. Existe un constante desplazamiento de temas, de manera que cosas y personajes que aparecen en la narrativa de la pensión, empiezan también a aparecer en la historia de Alicia: el señor del bastón, el tráfico de drogas, el tema racial, la guerra. Cuanto más se fusionan los discursos, más extraño parece ser el desplazamiento, como si nos adentráramos más profundamente en el inconsciente de la voz narradora, que deja impregnar su escritura (el relato de Alicia) de los sucesos de su vida en la pensión. También las transiciones entre uno y otro discurso se van haciendo difusas, hasta casi esfumarse:

> Falta saber si Henry no lo dice por celos del general, *se va a hacer de noche, piensa Alicia*, pienso, pues lo del trofeo fue cierto: se ganaron

> un balandro de plata pequeñito, todo rococó,... y ella lo colocó en su habitación como cuña de libros de las vidas de las mujeres ejemplares, *y a lo mejor nieva porque este frío no es normal: buenas tardes le dijo el hombre con aire de irlandés*" (146; lo subrayado es mío para señalar el texto de Alicia dentro del otro)

En los últimos capítulos el relato de Alicia, que dijimos es contado en tercera persona, pasa a la primera para adentrarnos en el interior de este personaje. Vemos entonces que Alicia viene del parque y está pensando en lo allí ocurrido cuando de pronto se encuentra frente a la pensión, y sin transición alguna continúa con la voz narradora que hasta ahora pertenecía a la anónima escritora en la pensión. Quedan así escritora y personaje fundidas en una. En las páginas finales, declara la voz narrativa, ahora indeterminada, en una imaginaria conversación con la misteriosa señorita del segundo: "Yo soy Alicia. Estoy tratando de escribir una historia, y el personaje más difícil es usted" (159). El libro termina con la preparación de la cena de navidad, que ya había tomado lugar y que fue el espacio donde transcurrió toda la acción de la pensión.

Se puede decir que este final es más que desconcertante, invirtiendo todo lo poco que hasta ahora se podía considerar cierto. ¿La mujer que vive en la pensión y relata los acontecimientos se llama también Alicia, o desaparece en la voz de su personaje? Porque si hay dos Alicias, ahora es también válida la posibilidad de que sea la Alicia que se pasea por el parque la que nos cuenta un relato sobre una pensión, y no al contrario, como lo habíamos asumido hasta el momento. El regreso temporal a la noche buena parece sugerir que los acontecimientos de la pensión fueron todos imaginarios y por lo tanto hacen esta última interpretación posible. Sin embargo, se queda en eso, en una sugerencia. La ambigüedad permanece, haciéndonos repensar todo el texto, y entonces notamos que realmente no hay un principio ni un final. La narración es casi un círculo que puede tomarse en cualquier punto sin que ello afecte los resultados de su lectura. La incertidumbre que se crea a nivel de discurso queda así sumergida en el espacio de lo fantástico.

En resumen, la novela *Dos veces Alicia* consigue combinar los dos discursos, el femenino y el patriarcal, de forma que mientras uno sirve para subvertir la lógica y destapar lo reprimido, el otro es el hilo que permite que el tejido del texto no se desvanezca. Para hacer esto posible, Albalucía Angel se vale de los recursos de lo fantástico y pone ambos discursos en colisión, haciendo que uno invada el terreno del otro y multiplicando así sus posibles significados. La ambigüedad se apodera del texto, y hace que una interpretación única sea imposible, como lo indicara Irigaray, dejando al lector en la incertidumbre. Lo fantástico es también la llave que permite a la autora colombiana cruzar el espejo y entrar en la "zona sal-

vaje'' del lenguaje del deseo, a la vez que le sirve para socavar y hacer evidentes los vacíos y silencios del discurso patriarcal.

Gloria Orozco-Allan
University of California, Los Angeles

NOTA

1. Albalucía Angel nació en Pereira, Risaralda, en Colombia en 1939. Estudió Letras e Historia del Arte en la Universidad de Los Andes de Bogotá. A partir de 1964 continuó sus estudios en la Sorbona de París y en la Universidad de Roma. Ha publicado: *Los girasoles en invierno* (premio Esso de Bogotá, 1966), *Estaba la pájara pinta* (premio de novela Vivencias, 1975), *Oh gloria inmarcesible* (1979), *Misiá señora* (1982), *Las andariegas* (1984).

OBRAS CITADAS

Angel, Albalucía. *Dos veces Alicia*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter con Carolyn Burke. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.
Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *Writing and Sexual Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. 9–35.
Todorov, Tzvetan. *The Fantastic*. New York: Cornell University Press, 1987.
Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929.