

LA BIOMITOGRAFÍA Y LA REINVENCIÓN DEL YO CONFESIONAL

Dinorah Cortés-Vélez

Me propongo delinear la autopoética de un yo confesional, el de mi novela *El arca de la memoria: una biomitografía*, publicada en el año de 2011 por la Editorial Isla Negra en San Juan, Puerto Rico. Ese «yo» que denomino «biomitográfico» se encuentra suspendido entre la confesión como acto «sincero» de desnudamiento del alma, a la manera de San Agustín, y la escritura ejercida como *performance* de la identidad. Talmente, el yo se «biomitografía», que es lo mismo que decir que se desdobra caprichosamente entre la vida (bio), el mito y la escritura (grafía). Este «yo biomitográfico» se «confesionaliza», sí, pero lo hace a expensas de la «verdad mimética» de «lo que pasó». Ni siquiera aspira a contar una «ficción mimética verosímil», sino que más bien se «biomitografía», «automitologiza» o «autoficcionaliza», amalgamando los planos del acontecer, contando lo que pudo haber pasado; lo que no pasó; lo que se soñó que pasara; lo que pasó de manera opuesta a lo que se quería que pasara; mezclando lo onírico con lo que pudo haber pasado en realidad; «implosionando», en fin, el plano de lo diegético.

El mito remite a un entendimiento de las cosas que, en vez de ser lineal, es circular, a más de fragmentario, plural e inclusivo, y por tanto, menos normativo en su modo de explicar. En el mito, el «yo biomitográfico» encuentra un modo de mirar, una óptica que lo acerca a la mitopoeia o creación de una mitología propia a partir de la figura materna. Tal elaboración de mitos matrilineales se torna en búsqueda comunitaria de afirmación del ser y del quehacer en mi novela. La viñeta-prólogo resalta esta dimensión colectiva del auto-conocimiento al que aspira la protagonista.

«Una biomitografía, la mía»

«Dármelas de fabuladora de mi propia vida, de artífice de sueños, fantasías y recuerdos, de Pandora de mi memoria del trópico, en una biomitografía, la mía, la de mi madre, la de mis abuelas, la de todas las mujeres en mi familia, en una biomitografía en la que la presencia monumental de Mami llena mis días y en la que las manos callosas de Abuelo los iluminan, en una biomitografía de frente a la caja, al féretro de ausencias imperdonables, al cofre donde guardo las prendas del abandono, donde Tú, te me transformas en fétido abono, Papá; en una zona de guerra, una zona de tregua, una zona de paz; en un cuerpo mítico de tetas desbordantes como cántaros de leche al amanecer, igual que las de Abuela, y de caderas anchas como las que invariablemente tienen todas las mujeres en la familia, las crueles así como las amables; una hebra arquetípica que a todas nos conecta –células vivas– y a cada una de nuestras historias, muchas y la misma¹.»

De similar modo, en la viñeta titulada *Menarquia*, la protagonista rememora su primera menstruación en una especie de monólogo interior que entrelaza la experiencia de su menarquia con la de su abuela materna y la de su madre. El círculo se completa cuando le dice a su madre: «Debimos haber menstruado juntas. Es más, Abuela debió haber menstruado con nosotras, también en la escuela, pero ella no tuvo el logro de llegar a estudiar porque simple y sencillamente no la dejaron²...»

El «yo biomitográfico» «se confesionaliza» partiendo del entendido de que se puede ser honesto sin tener que decir la «verdad mimética», tal y como debe contarse en un tribunal (aunque, después todo, tal «verdad» no es sino copia de las percepciones altamente subjetivas de quien sea que la cuente). Poder expresar honestamente una experiencia de lo materno que es avasallante, que integra, pero que a veces duele porque somos seres de carne y eso implica alegría y agonía, es una de las instancias más reveladoras de esa búsqueda incansable de

¹ Cortéz Vélez, D.. *El arca de la memoria*, Isla Negra editores. San Juan, 2011, p. 11.

² *Ibid.*, p. 28.

llegar a la raíz profundamente humana de las cosas, que permea la novela toda. Pero se hace yendo más allá de los límites espaciotemporales impuestos por un entendimiento meramente «racional» de las cosas. En la viñeta titulada *Amigas imaginarias*, por ejemplo, la protagonista acude cotidianamente al encuentro de su amiga imaginaria a través del espejo de la cómoda en su dormitorio y hacia el final de la narración entendemos que esa niña-otra y, a un tiempo, «misma» no es sino la madre de la protagonista cuando era pequeña. A mi ver, una de las cualidades trascendentes de la literatura es precisamente la honestidad entendida como un atreverse a destapar, sin tapujos, y en palabras de Julia de Burgos, una de mis poetas favoritas, la «verdad sencilla» de las cosas (el poema de ella se titula *Canción de la verdad sencilla*); develar en su desnudez gloriosa el rizoma pujante de la vida; el titileo nervioso de la existencia que transcurre en un parpadeo.

¿Cómo se cuenta desde la madre? Esta interrogante acucia a la protagonista en su búsqueda. La viñeta *Looking-Glass*, la segunda que aparece en la novela, figura, en este tenor, como portal invertido, juego espejeante que invita al re-ingreso al útero materno. Porque estamos ante una «novela uterina» y ante el útero como *locus* de la narración. En ese ámbito pre-simbólico predominan las pulsiones del cuerpo. Paraíso sinestésico donde las palabras son *mater*-ia viva con color, olor, sabor, textura.

Looking-Glass

Oh, what fun it'll be,
When they see me
Through the glass in here,
And can't get at me!
Lewis Carroll

«cristal pulsión
sonido ombligo,
ritmo noche,
plenivientre,
plealunar,

color,
marea,
música,
esfera,
latido de mí,
la si do re mi,
you-terine you-tterance,
you-trance
faz sol
fa sol
yotuyo,
you-topia,
fetonética
amnesia amniótica

a
m
n
e
s
i
a
n
e
s
i
a
e
s
i
a
s
i
a
i
aaaay!»

¿Cómo se reingresa, pues, al vientre materno como locus rico en la materia (*mater*) del recuerdo iniciático que paradójicamente elude el acto memorial? A propósito de esto,

tengo una anécdota para contar. Acabada de publicarse la novela, asistí con una delegación de la Editorial Isla Negra a la Feria Internacional del Libro en Santo Domingo, República Dominicana. De regreso, me detendría en Puerto Rico para presentar la novela tanto en Isabela, mi pueblo de origen, como en San Juan. Ya en el aeropuerto de San Juan y a punto de ingresar en la isla, había que hacer el consabido desfile por aduanas. El oficial que me entrevistó y que hizo la inspección acostumbrada de mi maleta, en donde llevaba varios ejemplares de la novela, sacó una copia y se quedó mirando la portada. Entonces, tomó el libro y dijo: «Peroooo, yo aquí veo, yo aquí veo...» y yo le exhorto: «Sí, dígame». —«Pues, tú me vas a disculpar, pero yo aquí veo una vagina». Y yo le respondo: «Sí, entre cosas». Y me pregunta: «Peero, y ¿qué tiene que ver una vagina con esta novela?» Mi respuesta: «Bueno, es una novela que se cuenta desde el vientre materno y cómo más reingresar al útero sino es por la vagina.»

Esta anécdota fija la imagen de portada de la novela, un dibujo de la artista polaca Marzena Ablewska-Lech, como portal hacia el universo novelado y más que novelado, «biomitografiado», en donde se detalla el desarrollo de una niña en mujer, en Puerto Rico, a finales del siglo XX. La imagen de portada apunta, asimismo, a la materia del primer recuerdo que configura el recordar como un volver a pasar por el corazón —re-cor-dare— (y en este caso, un volver a pasar por el canal de parto) un acto de re-membranza que nos devuelve al útero. Cómo contar desde la madre es pregunta que obsede a una protagonista signada por una superabundancia de lo materno. Una protagonista a quien la omnipresencia de lo materno se le representa como antídoto de los monstruos de la infancia. Para quien la omnisapiencia de lo materno es escuela de la confianza, con ese poder avasallador de la palabra ofrecida, prestada y actuada hasta la última consecuencia. Así se inicia en una experiencia tan copiosa como paradójica de lo femenino. Entre la ab-negación y la más aguerrida pujanza, la dádiva perdonadora y la denuncia a ultranza, la más arrolladora vulnerabilidad y la más audaz de las autosuficiencias, la de ser Madre-Madre, excedencia que suple la herida mortal de lo

paterno; tal y como ésta se revela, por ejemplo, en la viñeta titulada *A Car Crash Named Desire*.

A Car Crash Named Desire

Blanche DuBois:

Whoever you are --

I have always depended

on the kindness of strangers.

Tennessee Williams

«No tener más remedio que aceptar la generosidad de los paramédicos que nos conducen al hospital, así como la del personal médico que con gran diligencia te lleva, Mami, para Alemania a ver si se te puede salvar, mientras que a ti, Papá, te dejan en Italia con la esperanza de que, en el mejor de los casos, pases el resto de tu vida como un vegetal. Como tener que aceptar la gentileza de los oficiales del ejército que tras haber sido dada de alta el mismo día, después de las evaluaciones y cuidados ambulatorios de rigor, me llevan hasta el orfanato militar.

Tener que acoger el gesto amable de la familia estadounidense que al enterarse del choque fatal se ofrece a cuidarme hasta que se sepa qué va a pasar. Tener que depender de sus cuidados hasta para que me limpien el fondillo y todo para que, a la larga, yo no tenga más alternativa que dejar a mi amigueta Cookie atrás y, para colmo de males, no quedarme de otra que tener que dejarme acompañar en mi viaje desde Italia hasta Alemania por el soldado, el extraño amable, al que por verse tan paternal, le haré pagar con creces el favor y, más importante, tener que creer que estás viva, Mami, y que aceptar que no te veré nunca más, Papá, deja mucho, demasiado, que desear.»

El caos primordial de la memoria le confiere su forma misma a la novela. La estructura. En *El arca de la memoria*, la forma es enunciado que importa tanto como el contenido: el «orden» de las viñetas es el de la memoria. ¿Y cuál es el orden de la memoria? Un desorden. La memoria tiene sus propias leyes. La memoria trae, suprime, cambia, tuerce y así mismo funciona la novela. Es la metáfora rectora de la novela: todo el mundo tiene un arca de la memoria. Y todo el mundo la abre y

saca al azar cosas. A veces puede salir algo bien sustancioso de esa arca, y a veces salen estas cositas... Una hojita, un botón, un hilo que dispara todo un proceso del recuerdo. Porque *El arca de la memoria* es una novela bien rebelde en su forma, bien desobediente en términos de su estructura. Imbrica planos, voces narrativas que emergen sin anunciarse. Torna tanto la prosa como la poesía en materia contable. Incluye formas foráneas a la estructura tradicional de la novela, tales como la tarjeta postal, el cuestionario de revista del corazón, la página en blanco precedida tan sólo por el título, en una amalgama tan «impura» como la de los fluidos, excreciones y pulsiones de un cuerpo femenino a la vez uno y colectivo, reconstituido a la manera de esas sábanas sureñas, hechas a parches. Cada «parche» representa a una de las ancestras de la protagonista... sí, hablo de ancestras aunque el autocorrector de la computadora se empeñe en dictar con la consabida rayita roja dentada que esa palabra «no existe» en el femenino.

Esta amalgama, que denomino, por llamarla de alguna manera, «fenomenología de la impureza», está íntimamente asociada al género biomitográfico de la novela. El concepto de biomitografía me lleva de vuelta a una de mis más admiradas «mentoras» literarias, la poeta neoyorquina de raíces granadinas Audre Lorde (sus padres eran de la isla de Carriacou que pertenece a la isla de Granada). Ella inventa ese término para su novela *Zami: A New Spelling of My Name, A Biomythography by Audre Lorde* (el nombre de ella es parte del título de la novela)¹. Lorde se reinventa a sí misma y se cuenta a partir de las zamis que son mujeres granadinas cuyos maridos se tuvieron que ir, emigrar a escala masiva porque allí casi no había trabajo. Muchos se iban a Granada, muchos se iban a Islas Vírgenes, a veces nunca regresaban y se quedó esta especie de colonia de mujeres solas en Carriacou. Con el tiempo ellas empezaron a desarrollar estos vínculos de apoyo mutuo, muchas veces incluso de quererse sexualmente, porque no tenían compañeros. Así que las zamis son como un símbolo mítico de la mujer mollerúa, amorosa y trabajadora. Y con ese símbolo, Audre

¹ Lorde, A., *A new spelling of my name*, Watertown, Mass., Persephone Press, 1983.

Lorde lo que escribe es un retrato de la mujer negra lesbiana en Nueva York, en los años 50 en Harlem. Una mujer bien valiente como para afirmarse lesbiana en esa época.

Ya yo tenía listo el primer borrador final de la novela, pero no lograba identificarla genéricamente hablando. Ni biografía ni autobiografía. Aunque sí novela de desarrollo femenino. En uno de esos crudos inviernos madisonianos, durante la escuela graduada, fui a dar al sótano de *University Book Store* en donde había una liquidación de libros usados a dólar. Allí me salió al encuentro *Zami* con su portada anaranjada con letras negras y con el dibujo de la silueta de una mujer negra frente a los rascacielos de Nueva York. Desde que tomé el libro en mis manos, no pude dejar de mirar aquella palabra, «biomitografía», en aquel entonces tan lejana y aun así tan íntima y supe aun antes de leérmela, lo supe de manera intuitiva, que eso era mi novela, una biomitografía. Esa noche me devoré la bellísima novela de Lorde, en donde ofrece un retrato de la joven artista en formación como mujer negra y lesbiana; y de paso adquirí una madre literaria.

El signo de lo impuro, que alude a la impureza innata de la memoria como fuente de su potenciación, se vuelve en *El arca de la memoria* marca distintiva de un proceso creativo que transcurre entre la exuberancia y la carencia. En ese juego azogado entre la conciencia de ser y quehacer y la expresión artística, espeja, para mí como escritora, el impulso cuentero que bien aprendí de mi abuela materna, una mujer ovariada, hija de sus propios esfuerzos, que tuvo que enseñarse a sí misma las operaciones básicas de la aritmética, para poder vender huevos y leche, porque no la dejaron ir a la escuela a causa de la pobreza de su familia y a causa, más que nada, de su sexo. En este arte de contar desde los fluidos y el glorioso reguete de lo materno, se evidencia palmariamente la relación sinestésica que he tenido con las palabras desde muy antes de empezar a escribir. Desde pequeña, había palabras que me sugerían la idea de determinados colores. Las había que me sugerían imágenes para nada asociadas con la idea que designan. El nombre «Lola», por ejemplo, invariablemente evocaba la imagen de un triángulo de madera lisa, impresión que recojo en una de las viñetas de la novela. La memoria

biomitográfica sedimenta el signo gloriosamente anárquico de lo impuro. Lo celebra. Con su renuencia a acogerse a la «consolación de lo inteligible», con su naturaleza maleable y maleada, la memoria biomitográfica saquea la «falacia de la inteligibilidad». Un precio pequeño a pagar en trueque de poder contar, crear, inventar como afirmación gozosa de libertad.