

**IDENTIDADES, VÉRTIGOS Y DESMESURAS:  
UNA LECTURA DE *LA CÓLERA SECRETA*, DE LUISA  
JOSEFINA HERNÁNDEZ**

**Mariana Libertad Suárez**  
*Universidad Simón Bolívar*  
*marisuarez@usb.ve*

**RESUMEN**

Partiendo de la gran cantidad de textos críticos que se han aproximado a la obra de Luisa Josefina Hernández y la han pretendido inscribir dentro de las estéticas realista, fantástica y/o posrevolucionaria, se propone una lectura de la novela *La cólera secreta* (1964). Un texto que leído a la luz de la dificultad de clasificación que ha rondado a la autora y la vaguedad estilística de su escritura, dejará al descubierto que si bien hay una aparente aceptación de las exigencias estéticas nacionales e internacionales por parte de Luisa Josefina Hernández -que, además, le permitirá gozar de cierta luminosidad dentro de los ejercicios de sistematización más emblemáticos de la literatura mexicana-, en su narrativa también se puede apreciar un gesto de apropiación de esos códigos, que busca negativizarlos en el imaginario nacional.

**Palabras clave:** Luisa Josefina Hernández, Apropiación, Campo intelectual, experiencia

**ABSTRACT**

Based on the large number of critique texts written about Luisa Josefina Hernández' style and the classification given as realistic, fantastic and postrevolutionary, we propose the novel *La cólera secreta* (1964). Because of the difficulty of classification

that has haunted the author and the vagueness that characterizes her writing style, it will show that while Luisa Josefina Hernández, apparently, accepts the national and international aesthetic demands in the narrative, the author exhibits a gesture of appropriation of the codes and its transformation into negative signs within the national imaginary.

**Keywords:** Luisa Josefina Hernández, Appropriation, Intellectual field, experience

## RÉSUMÉ

A partir du grand nombre de textes critiques qui ont abordé l'œuvre de Luisa Josefina Hernández et ont essayé de l'inscrire dans les esthétiques réaliste, fantastique et/ou postrévolutionnaire, nous proposons une lecture du roman «La cólera secreta» (1964). Ce roman, en tenant compte du fait que l'auteur est difficile à classer et de l'imprécision de son style, nous révèle que bien qu'il y ait une acceptation apparente des exigences esthétiques nationales et internationales de la part de Luisa Josefina Hernández –qui, de surcroît, va lui permettre de briller dans les exercices systématiques les plus emblématiques de la littérature mexicaine-, dans son récit nous pouvons aussi apprécier l'appropriation de ces codes, qui vise à les anéantir dans l'imaginaire nationale.

**Mots-clés:** Luisa Josefina Hernández, l'appropriation, champ intellectuelle, l'expérience

*El sufrimiento no se mide en horas ni en días sino en intensidad. En treinta días, creo que viví siglos. El tiempo se volvió apresurado e imposible tanto para él como para mí. Al terminar nuestra relación, al dejar de vernos sabiendo perfectamente bien que era para siempre, se perdió la medida del tiempo y del espacio, se eliminaron los calendarios, los días y las noches, no había más que un gran universo vacío y desmesurado. Era como si estuviéramos en un cielo o en un infierno donde no existían los sentimientos ni los objetos,*

*sólo las acciones que convertidas en esquema, caricaturesca, se dibujan sobre el espacio. Esta sensación especial me daba vértigo, me acercaba a la muerte y a la destrucción, me tenía al margen del suicidio*

(Luisa Josefina Hernández, *La cólera secreta*)

Uno de los puntos de partida más interesantes para comprender la escritura de Luisa Josefina Hernández lo constituye, sin duda, la recepción inmediata y las investigaciones posteriores que se han propuesto definir su obra. La gran cantidad de aproximaciones que han pretendido inscribir la escritura de Hernández dentro de la estética realista, fantástica y/o posrevolucionaria, llaman a reflexionar no sólo sobre la dificultad de clasificación que ronda a esta autora, sino también en torno al papel que juega su vaguedad estilística dentro de la propuesta subjetiva presente en una obra como *La cólera secreta* (1964).

Sin ir muy lejos, sólo cuatro años después de que hubiera sido editada esta novela, Luis Leal publicaba el libro *Panorama de la literatura mexicana actual* (1968), donde –en un esfuerzo por comprender la pluralidad que definió ese momento de la vida literaria del país– establecía una categorización más o menos consensuada, de las propuestas estéticas de los cincuenta y sesenta. El capítulo V, donde luego se refiere a la obra de Luisa Josefina Hernández, lleva por nombre “Literatura posrevolucionaria”, ahí el autor establece que:

Los escritores que dominan el escenario de las letras durante esos años aprovechan tanto la estética de los “Contemporáneos” como la de los escritores de la Revolución. El resultado es una literatura genuinamente mexicana –ya prefigurada en la obra de López Velarde– en la cual confluyen el pronunciado nacionalismo de los escritores de la Revolución y la universalidad de los “Contemporáneos”; tocó a estas

generaciones hacer una síntesis de ambas tendencias. El equilibrio y la actitud ecuánime frente a los problemas nacionales es la norma de estos nuevos escritores (Leal, 1968:95).

Asimismo, cuando alude particularmente la escritura de Luisa Josefina Hernández, afirma que su obra “se caracteriza por el interés en la dramatización de los conflictos familiares” (Leal, 1968: 109), es decir, al tiempo que Luis Leal emparenta la escritura de esta autora con un gesto de refundación nacional -por medio del cual se pretendía actualizar la estructura y el alcance del sujeto modélico mexicano-, establece que las reflexiones políticas contenidas en estas ficciones se circunscriben a las relaciones humanas más cotidianas y a las prácticas culturales desarrolladas al interior del hogar.

Pero las resistencias no sólo se producen cuando se confrontan las relaciones entre lo público y lo privado presentes en las obras de Hernández, sino que también surgen cuando se trata de comprender el empleo de códigos estéticos predefinidos al interior de las mismas. El péndulo que se establece entre lo lineal y lo fragmentario, la narración omnisciente y la polifonía, y la perspectiva diegética y la extradiegética en *La cólera secreta*, por ejemplo, genera dificultades al momento de clasificar e historiar no sólo este texto, sino todos los producidos por la escritora y favorablemente reconocidos por la crítica mexicana. Fenómeno que se acentúa cuando se intenta establecer si esta propuesta realmente se acerca a la experimentación formal o si sencillamente rearticula las fórmulas más tradicionales del relato.

La conferencia “Pioneras en el teatro mexicano del siglo XX”, leída por Estela Leñero Franco, en el año 2003, da cuenta de este proceso, sobre todo cuando propone:

Luisa Josefina Hernández, se deja influir por el realismo norteamericano y nos muestra a profundidad

historias de personajes trágicos que se rebelan a su destino. Las mujeres, en estos casos, reflexionan, toman decisiones y cambian el curso de su historia o de su conciencia. *La calle de la gran ocasión* y *Los Caprichos de Goya* son dos obras ambiciosas donde investiga la fragmentación narrativa (Leñero, 2003: 4-5)

Es decir, desde su distancia histórica, Leñero aísla la obra de Luisa Josefina Hernández de la de sus contemporáneos mexicanos y -al tiempo que la relaciona con los escritores estadounidenses quienes para la década de los sesenta, pretendían crear la historia de la cotidiano por medio del nuevo periodismo-, sugiere su poco apego a los procesos de experimentación que sufría la escritura canónica mexicana por entonces. O, lo que es lo mismo, la estudiosa muestra a Luisa Josefina Hernández como una individualidad cuyas alianzas sobrepasan los límites de lo nacional y se instalan tanto en lo genérico-textual, como en lo genérico-sexual, por lo que sólo sería posible situarla en el territorio latinoamericano, junto a otras voces femeninas como las de Elena Garro o María Luisa Ocampo.

Cabría entonces preguntarse: ¿Cómo utiliza Luisa Josefina Hernández dentro de sus novelas y, especialmente, en *La cólera secreta* (1964), esta tensión?, ¿cuáles son los elementos que han provocado tantas lecturas diferentes de sus textos y tantas confusiones en torno a su posición dentro del campo cultural mexicano de la década de los sesenta?, ¿cuál es la función que cumple esta imposibilidad de ser clasificada dentro de su proceso de autodefinition? Una pista importante al respecto, la aporta Kemy Oyarzún (1993), cuando analizando el dialogismo genérico-sexual en la literatura latinoamericana, sugiere que:

En esta trayectoria hacia la autonomía crítica, el pensamiento latinoamericano ha debido enfrentarse

a la mitología de la “neutralidad” de la ciencia, ideologema que vela el salto mortal que el hombre de occidente realiza a partir de la era cartesiana: universalizar exclusivamente en base a su experiencia, proyectar esa universalización como único horizonte válido para el conocimiento, y, defender los límites de su abstracción estableciendo una cartografía en la que toda experiencia diferenciable en términos de etnia, clase o género-sexual deviene el continente oscuro de la parcialidad, el subjetivismo, la impresión, la “irracionalidad” (Oyarzún, 1993: 37).

Sin duda, desde el momento mismo en que Oyarzún asevera que toda entidad lejana al sujeto modélico occidental se encuentra, sin hacer ningún esfuerzo por impedirlo, al margen de la construcción de la autonomía continental –tanto más de la nacional– resulta lógico que en su condición de mujer intelectual, consumidora y productora de textos, Luisa Josefina Hernández no sea del todo modelable por las exigencias del canon literario que rodeó la creación de su discurso. Pero, y esto también se torna interesante, lo que resulta más elocuente al momento de comprender a la escritora, es que en sus novelas y sus piezas teatrales no pretende tornar sus preocupaciones individuales en problemas nacionales – como se podía esperar que hiciera en su condición de aspirante a la ciudadanía–, sino que disuelve cualquier problema asociado a la definición de los límites del territorio mexicano, en las relaciones de pareja, el vínculo emocional y la memoria afectiva.

*La cólera secreta*, por ejemplo, es una novela donde se relatan los quehaceres de un pequeño grupo humano, por demás heterogéneo. Se trata de los empleados de una oficina, quienes – como se va descubriendo a medida que avanza la historia– han establecido una serie de encuentros amorosos entre sí. Relaciones

que –pese a haberse mantenido en secreto– involucran de forma directa o indirecta al resto de los empleados. En la primera parte se presenta a Ana, una traductora que aunque está casada con Eduardo Robira es la amante de Miguel, su jefe. Al mismo tiempo, se relata la relación amorosa y el matrimonio entre Armando Suárez, uno de los subalternos, y Julia. A medida que el texto avanza, la superposición de voces le permite descubrir al lector que estas dos parejas son una consecuencia absurda del nacimiento, los conflictos y el resquebrajamiento de un antiguo amorío entre Ana y Armando, quienes –en un deseo incontenible de hacerse daño– terminan por integrar al conflicto a todas las personas de su entorno.

Sin duda alguna, la anécdota dentro de sus límites no pareciera responder ni a la propuesta realista y orgánica que pretendiera definir los nuevos límites de la nación mexicana, ni a la experimentación formal que –según la crítica– debía caracterizar una narración en estos años, de hecho, a simple vista no luce demasiado lejana a la escritura sentimental que se demandaba y permitía a las mujeres desde el siglo XIX; sin embargo, en el proceso de construcción de los personajes, Luisa Josefina Hernández se apropia de las dicotomías clásicas del pensamiento occidental –como emoción/acción, intimidad/espacio público o sexualidad/amor–, que obligaban a la subyugación del sujeto femenino, para replantearlas. Con lo cual, concibe al interior de una “fábula” aparentemente ingenua, una serie de personajes marcados genéricamente, pero con un perfil renovador y poco usual dentro de la narrativa mexicana de los sesenta.

Uno de los primeros elementos discursivos que particulariza esta obra es la distribución de las voces narrativas. El espacio de la palabra –que bien podría ser entendido como el de la autoridad– es ocupado, en la primera parte de la novela, por Miguel, un sujeto masculino que, no por casualidad, es también el jefe de la protagonista. Por ello, resulta absolutamente desconcertante que esta individualidad se dedique a lo largo de *La cólera secreta* únicamente

a construir a Ana y, lo que resulta aún más interesante, a edificar su propia identidad genérica, nacional y sexual, sobre la relación amorosa que había sostenido con ella:

No porque Ana me resultara desagradable, ni tampoco porque fuera casada, sino porque no era, y esto sí me resultaba muy claro, el tipo de mujer que hace sentir de inmediato la intrascendencia de una posible relación con ella, y a mí, debo decirlo, aunque las cosas que uno siente o piensa con frecuencia, repugnan al volverse palabras porque las palabras no las expresan, me daba “miedo”, “molestia”, “irritación”, lo que sea, la sola idea de imaginarme ligado emocionalmente a una mujer (Hernández, 1964: 14)

Evidentemente, en esta obra, la autora replantea las relaciones entre poder y discurso. Si bien es cierto que, en teoría, un hombre como Miguel—con todos los atributos físicos y psíquicos de un héroe urbano— debería poder organizar su entorno por medio de la palabra, desde el comienzo, este personaje asume que la emocionalidad, la intersubjetividad y, como consecuencia de ello, la identidad se desvirtúan en el momento mismo en que son nombradas. Así pues, pese a sus esfuerzos por reconstruir a Ana, advierte a lo largo y ancho de la obra que el resultado de su ejercicio narrativo no será más que “palabras que repugnan” y, como tal, devendrán gestos insuficientes para construir una historia.

Obviamente, Luisa Josefina Hernández atribuye esta declaración de intenciones de Miguel para seducir—es decir, desviar de su curso natural— la finalidad última de la expresión lingüística. El sujeto masculino y rector de esta historia no buscará, por medio de la palabra, edificar realidades, sino tratar de compartir, de manera más o menos verosímil, determinadas sensaciones. A partir de ello, la obra comenzará a girar, nuevamente, en torno a las relaciones de tensión

y/o complementariedad entre el decir y el callar. Más que construir con su relato, Miguel expondrá una interpretación sobre lo no dicho, con lo que cargará el silencio de Ana de un múltiples sentidos. Desde ese preciso momento, la elección de enmudecer, atribuida en muchos momentos de la Historia occidental a los personajes femeninos, se tornará un acto ilocutorio, con capacidades expresivas claras: “no digo, para que nadie se apropie de mi existencia”.

Asimismo, el silencio como acción le abrirá alternativas a Ana para evadir las estructuras de poder. “No decir” dentro de sus espacios cotidianos, le permitirá, en un primer momento, subvertir la opresión que su marido ejerce sobre ella; en segundo término, insurreccionarse ante el dominio emocional de Armando Suárez; y, finalmente, revolucionar su identidad y convertirse en una individualidad visible, dueña absoluta de su existencia. Por medio de este tránsito silente del personaje femenino, se evidenciará dentro de *La cólera secreta* la inestabilidad de las otras subjetividades representadas. Una de las mejores muestras de este fenómeno, lo constituye el diálogo que sostienen Ana y Miguel a los pocos días de iniciar su relación:

- Ana, ¿te quiere tu marido?
- A su modo. De otra manera, me hubiera dejado hace tiempo... ni siquiera tengo hijos.
- ¿Por qué no lo has dejado tú?
- Quise hacerlo hace... unos años– hubo una pausa, pude sentir que Ana recordaba algo que la afectaba mucho y que no iba a contarme; siguió hablando con un tono de voz en el cual escuché la desolación, pero muy rápidamente, como una visión que uno termina por creer que no ha visto. – No resultó. Hay cosas que nunca salen bien.
- ¿Tienes relaciones sexuales con él? –al fin salió lo que quería saber.

– Cuando no puedo evitarlo (Hernández, 1964: 33)

A partir de la inversión innegable de los roles genéricos –que lleva al hombre a preguntar por los afectos y por la vida sexual de su pareja, mientras que la mujer se encarga de desacralizar cualquier actividad asociada a la relación amorosa–, este fragmento reactiva la tensión entre la forma y el fondo que ha hecho tan difícil la inscripción de Luisa Josefina Hernández en un movimiento específico de la historiografía literaria mexicana. En otras palabras, pese a la aparente linealidad y el convencionalismo formal del intercambio, la autora infiltra la inseguridad, la sensibilidad y la pasión en el proceso de generación de la identidad de Miguel, por tanto, podría decirse que en este fragmento emplea un estilo convencional para establecer una nueva vía –basada en el reconocimiento en la alteridad– de edificación subjetiva.

Paralelamente, Ana demuestra el poco o nulo alcance que el autoritarismo de su marido tiene sobre ella. La expresión “Cuando no puedo evitarlo”, no sólo deja al descubierto su incapacidad –bajo una visión más conservadora–, o bien su abulia –si se asume el tono subversivo de esta novela–, ante la propuesta de adhesión a las demandas conductuales que su esposo tejía sobre ella, sino que, además, acrecienta la paradoja sobre la cual Hernández sitúa las diferencias de género. Miguel y Ana reconocen su función dentro de la pareja, pero nunca se aferran del todo a las marcas de identidad. En medio de ese estar y no estar, dan lugar a un proceso transubjetivo absolutamente turbio.

Durante toda la primera parte del texto, Miguel se ha encargado de dibujar a Ana como un ser misterioso, taciturno, posiblemente sufriente e incapacitado, desde todo punto de vista, para tomar la palabra; sin embargo, la progresión del discurso se rompe, cuando la protagonista introduce un nuevo significante: la memoria. Ella trae a colación parte de lo que ha callado y, desde ese

mismo momento —y pese a que sigue quedando clara la imposibilidad de la palabra para nombrar el *no ser*—, este sujeto adquiere un nuevo perfil y una nueva visibilidad. El proceso transubjetivo se consagra cuando Miguel decide reorganizar su pasado a partir del relato de la intimidad de Ana. El protagonista comienza rememorando:

Yo conocía a una mujer llamada Miriam, ocho años mayor que yo. Ella hizo todo por mí, perdió muchas cosas por mí y se arriesgó a todo. Yo, al cabo de un año, era suyo. Sin embargo, terminé mis estudios y volví a México y no como quien regresa sino como quien se fuga, no como quien se despide y agradece sino como quien engaña y abandona (...) Ana, más que tú aquella noche, pudo sustituir a Miriam a mis ojos, a mis oídos, en mi vida.

El relato de Ana, en cambio, fue largo, desordenado, interrumpido por risas, humedecido a veces con sus lágrimas, sofocado en sollozos, porque Ana lloraba como sauce, cantaba como pájaro, zumbaba como abeja y aquello era revivir algo perdido y eternamente conservado (Hernández, 1964: 85)

Tal como lo anuncia esta breve cita, toda la segunda parte de la novela estará dedicada, simultáneamente, a la presentación del discurso afectivo y fragmentario de Ana y a la reescritura que lleva a cabo Miguel —a partir de la recepción de este relato— de su *épica vital* o, lo que es lo mismo, a la confrontación de los procesos de subjetivación de ambos personajes. Entonces, el tono represivo que debía aparecer, por definición, en un personaje masculino y con determinado poder simbólico dentro del espacio de adscripción donde transita, se ve depuesto en un juego de espejos donde las voces, las miradas, las historias de amor y las individualidades se

multiplican hasta el infinito.

“El jefe”, encarnado en el protagonista, según la novelística tradicional latinoamericana—tanto más en un momento de redefinición de los espacios nacionales—, hubiera tenido que exigir y/o imprimir uniformidad a/en los personajes femeninos de la historia; sin embargo, Miguel, al momento de confundir en la memoria emotiva a Miriam y a Ana, altera —anunciándolo permanentemente al lector— su imagen individual, hasta el extremo de contaminar la edificación de un “yo” narrador, que parecía tan clara en las páginas iniciales de la novela, con una primera persona inestable que se trasluce en el discurso del personaje femenino. Así pues, la cesión intermitente de la voz a una mujer, cada vez más débil y enferma, funge como una contrapartida enunciativa, como la escenificación de un diálogo que desempeña dentro de la obra la función de acercar las experiencias que las jerarquías de género deberían escindir.

Lo que, una vez más, reitera la estructura laberíntica de *La cólera secreta*. En su deseo desesperado de huir, Miguel desemboca en su propia imagen. Buscando refugio en el discurso de Ana, acaba por encontrarse consigo mismo. El juego de pronombres que se da a lo largo de la segunda parte, permite que salga a la luz la representación de ciertas relaciones sociales, prohibidas o rehuidas por el protagonista y esta reconstrucción de los espacios amenazantes, progresivamente detonará el espacio físico de la oficina —concebida, a un mismo tiempo, como receptáculo del pasado y, quizás por eso mismo, territorio seguro—, al extremo de confrontar a los personajes que ahí circulan con el vacío. No en vano, cuando se acerca el cierre de la rememoración de Ana, Miguel asegura:

Así llegué al final de lo que Ana me dijo, con las manos sudorosas, doblegado y encogido por dentro; con la vana esperanza de que el otro no fuera quien yo pensaba y si lo era, yo pudiera sobrepasar aquella circunstancia, porque esto no era la esencia del asunto

sino una mera circunstancia y como tal, un elemento de orden exterior.

– «Eduardo, no puedo más. Me has ido destruyendo poco a poco, me has vuelto promiscua, inmoral, incapaz de vivir. Me has vuelto hipócrita, fantasiosa, decepcionada de las cosas antes de intentarlas. No tengo fuerza para seguir adelante ejercitándome en este oficio de vivir que no me gusta.»

“Eso decía la carta que Eduardo iba a encontrar a mi muerte y que terminé por romper después de renunciar a mi proyecto, porque yo estaba llena de falsedad (Hernández, 1964: 138)

Ana desencadena en Miguel, dada su condición de receptor, cierta participación hermenéutica en su relato, gesto que le permite ubicarlo, simultáneamente, en el espacio del sujeto lector y del objeto leído, al tiempo que ella se erige –progresivamente– en una alternativa autoral difícil de delimitar. Curiosamente, tampoco en el momento en que Ana asume la palabra, dentro de esta obra se reactivará la relación discurso-poder en su aspecto tradicional. La textura de la novela nunca perderá su complejidad, sino que, por el contrario, los personajes negarán permanentemente la posibilidad de volver sobre un orden social –o, lo que es lo mismo, familiar, laboral y económico– que a medida que avanza el texto comienza a notarse más nebuloso.

Quizás lo más curioso de la tercera y última parte de la novela radique precisamente en este fenómeno: la reconfiguración de la memoria acarrea la capacidad de minar el orden social. En la búsqueda del otro que emprende cada uno de estos personajes, se hace obvio que ninguno reconoce claramente el perfil subjetivo de su amante-oponente, con lo cual, la explicación del pasado que los

lleva a verse a ellos mismos, acaba por convertirse en un mecanismo útil para alterar el futuro. De aquí que las historias amorosas entre Miriam y Miguel, y Ana y Armando, se entrelacen hasta perder sus límites discursivos. Hacia el final del segundo apartado se hará obvia la estructura microtextual, donde la condensación y la transformación de las identidades más tradicionales de género, terminarán desvaneciéndose.

Ciertamente, el tono épico que pareciera asomarse en la segunda parte de *La cólera secreta*, se mantiene hacia el final, pues los personajes, lejos de permanecer expectantes, continúan su tránsito y se enfrentan de manera intermitente con diversas peripecias, hasta alcanzar un instante fundacional; sin embargo, la inscripción de un sujeto modélico –que si bien, nunca llega a concretarse, siempre ha sido el protagonista de este proceso de búsqueda– no se produce en un cuerpo concreto, sino en el territorio de comunión de todos los cuerpos –y, como consecuencia de ello, de todas las voces– involucrados en la construcción del texto. De hecho, al comienzo de la tercera parte, Miguel afirma:

Lo sabía ya. A veces, uno se encuentra en medio de varias progresiones emocionales y no sabe conscientemente, pero llega a sentir que obedecen a un mismo fenómeno. El matrimonio de Suárez, la infelicidad de Julia, la enfermedad de Ana, eran una sola cosa. La vida no es simple y aislada en sus sucesos, sino compleja y relacionada.

Pero yo con mi propia historia era una parte del diseño general. Yo que nací de Miriam entré en este asunto sin desprenderme de ella y por ella tal vez. En una forma melancólica y confusa, al terminar de escuchar a Ana aquella noche, cuando quedó cansada en silencio, pude hacer a un lado mis emociones y

ver de golpe como un privilegiado que la vida es ordenada y clara (...) a lo largo de esa noche hice el camino inverso y por la mañana ya era el objeto de un sufrimiento tan agudo como particularizado (Hernández, 1964: 140)

Una vez más se acusa dentro de la obra de Luisa Josefina Hernández un gesto de acentramiento subjetivo, envuelto en una anécdota y un estilo aparentemente convencionales. Esta superposición de vidas y fábulas que, no por casualidad, desemboca en la transposición de individualidades, abre una pequeña arista que conduce hacia la androginia. Así pues, Miguel no sólo perderá su poder simbólico organizante, ni la estabilidad histórica de su subjetividad, sino que además desarrollará un sentido (com)pasivo –siguiendo el significado etimológico del término–, que permitirá refundar el territorio originario de los personajes.

Por otra parte, no deja de ser llamativo que este movimiento ejecutado por la autora al momento de construir sus personajes, se haga explícito en el pensamiento del protagonista. Este gesto, que introduce cierto guiño barroco dentro de *La cólera secreta*, no sólo evidencia la conciencia de escritura de la autora –quien consigue introducir de manera natural un juego metaficcional absolutamente elocuente–, sino que también logra, por medio de esta multiplicación, hacer del “Yo” enunciador una suerte de espejo que si bien puede contener a la vez el absoluto y la ausencia de todos los personajes, tiene siempre la facultad de mostrarse –a manera de proyección– donde el personaje reflejado nunca ha estado.

Sólo a partir de entonces, los personajes tendrán la posibilidad de imaginarse diferentes de sí, de buscar una parte de ellos en la imagen proyectada sobre el entorno. Es decir, cuando uno de los protagonistas topicaliza en su discurso la construcción de la subjetividad – en tanto elemento designado en diferentes momentos

de la novela-, y todas posibles lecturas que esto puede conllevar –qué se dice sobre el sujeto en cuestión–, inicia un proceso de confrontación con él mismo, que pondrá de relieve dentro de la obra dos nuevas aristas de reflexión: la pregunta por los mecanismos de elección de los individuos que conforman la vida amorosa, laboral y social aquí presentada; y un cuestionamiento sobre los mecanismos operantes en cualquier acto de selección. Un episodio elocuente a este respecto lo constituye el primer encuentro de Miguel con el cuerpo convaleciente de Ana. El replanteamiento de la propia existencia a partir del renacer de la protagonista:

La imagen de Ana con las venas atravesadas por una aguja mientras un suero transparente entraba gota a gota en su cuerpo, con la sonda en la boca y los ojos entreabiertos, mirándonos tal vez sin vernos, en una forma vagamente interrogativa, me atormenta todavía. Era como si la responsabilidad de toda aquella crueldad necesariamente cayera de golpe sobre Robira y sobre mí; éramos los que habíamos decidido, cada uno con sus medios, hacerla pasar por aquello para volverla a la vida, para que siguiera adelante. Entonces tuve una duda desgarrada y violenta ¿Qué vida le ofrecíamos? ¿De dónde el principio general que la obligaba a someterse a todo esto sólo para “vivir”? (Hernández, 1964: 152).

Sin lugar a dudas, este episodio funciona como la apertura de un diálogo que desembocará hacia el final de la novela en la refundación del espacio, en el replanteamiento de las relaciones intersubjetivas que han sido –irreversiblemente– atravesadas por una afectividad alternativa. Este encuentro con lo real, producido en medio del recorrido contraépico que llevaba a cabo Miguel, vuelve a poner en escena los cuestionamientos existencialistas que se

presentaban en las primeras páginas de *La cólera secreta*, sólo que ahora están contaminados con el espejeo que ha hecho de todos los personajes una sola entidad múltiple: ¿es posible ser sin decir?, ¿la palabra no reviste una dosis de simulacro o, inclusive, de comedia que atenta permanentemente contra la identidad como noción?

Pese al aparente clima de tranquilidad que Luisa Josefina Hernández le imprime al final de la novela, cuando Miguel y Ana deciden “sin pudor ni vergüenza” tomar una copa más y, sobre todo, cuando dicen sentirse afortunados porque “han vuelto a nacer”, el juego de máscaras se apropia abiertamente del discurso. Entonces, se afirma en esta historia que la posibilidad de decidir libremente otorgada a cualquier individuo –sin marcaje genérico alguno, pues estas jerarquías se han ido disolviendo a lo largo de todo el texto-, está asociada de manera directa con un gesto violento contra la identidad. Y, pese a que hay un guiño que señala una posible recomposición, las grietas son más que obvias en todos los personajes de la novela, con lo cual, no cesan de interpelar al lector.

No sería pues descabellado pensar en la escritura de esta novela como un acto político, cuya finalidad principal es (in)corporar –es decir, inscribir en un único cuerpo– las angustias asociadas a la fundación de un nuevo territorio de pertenencia. Se abre en estos personajes saturados de contradicciones y cotidianidad, una alternativa filosófica que, por un lado, flexibiliza las categorías subjetivas sobre las cuales se intentaba definir el México post-revolucionario en la década de los sesenta y, por el otro, propone una experiencia –ciertamente, limitada y hasta determinado un punto, individual– de la apertura de un vínculo con el otro. Visión que resulta por demás utópica y contradiscursiva en medio de un período de selección y reorganización del Estado.

A partir de aquí, resulta mucho más sencillo comprender la tensión que atravesó las aproximaciones críticas a la obra de Luisa Josefina Hernández, dado que si bien al interior de *La cólera secreta*

hay un proceso de experimentación –tal como lo demandaba el canon literario latinoamericano- éste no se produjo en la estructuración formal de la novela, sino en la construcción de ese proyecto ético que subyace a la anécdota; asimismo, existe cierto apego a la propuesta tradicional y realista que exigían la academia y la crítica mexicana a los textos publicados en las décadas de los cincuenta y sesenta; sin embargo, éste no cumple con la función de reorganizar el territorio nacional, sino de socavar desde la cotidianidad de los personajes, los actos de selección, exclusión y reconfiguración del sujeto modélico de la nación.

En otras palabras, si bien hay en esta escritura una aparente aceptación de las exigencias estéticas nacionales e internacionales por parte de Luisa Josefina Hernández que, además, le permitirá gozar de cierta luminosidad dentro de los ejercicios de sistematización más emblemáticos de la literatura mexicana, hay también en esta novela un gesto de apropiación de esos códigos, que busca negativizarlos dentro de la escritura. Más que reproducir las estructuras literarias canonizadas, que apearse a la búsqueda de la novela reportaje o que experimentar con el lenguaje, la escritora usa su novela para interrogar las nociones de “verdad” y “designación”, para mostrar su insuficiencia y, así, dejar abierta cualquier posibilidad de reinención dentro de las mismas.

*Caracas, 2011*

## REFERENCIAS

Hernández, Luisa Josefina (1964) *La cólera secreta*. Xalapa: Ficción Universidad Veracruzana.

Leal, Luis (1968) *Panorama de la literatura mexicana actual*. Washington, D.C.: Secretaría General de la Organización de los

Estados Americanos.

Leñero Franco, Ester (2003) “Pioneras en el teatro mexicano del siglo XX”. Conferencia leída en el *Encuentro Iberoamericano de mujeres en las Artes Escénicas*. En: <http://estela.dramaturgiamexicana.com/2008/07/28/pioneras-en-el-teatro-mexicano/> Consultado en enero de 2008.

Oyarzún, Kemy (1993) “Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIX, N° 38. p. 37.