

LAS VOCES QUE ME PIENSAN AL PENSARLAS:
EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL EN LOS ENSAYOS DE
JAZMINA BARRERAVOICES THINKING OF ME WHEN I THINK OF THEM:
INTERTEXTUAL DIALOGUE IN JAZMINA BARRERA'S ESSAYS

TERESA GONZÁLEZ ARCE

Universidad de Guadalajara

<https://orcid.org/0000-0002-0027-6379>

teresa.garce@academicos.udg.mx

Recibido: 06.10.2021

Aceptado: 07.06.2023

RESUMEN: El presente artículo estudia tres libros de Jazmina Barrera (México, 1988): *Cuerpo extraño* (2013), *Cuaderno de faros* (2019) y *Linea negra* (2020). Sin perder de vista que, como afirma la propia autora, un ensayo es un texto híbrido e inclasificable, este trabajo observa los rasgos del ensayo que permiten comprender cada libro en su singularidad, así como el universo al que pertenecen. De esta manera, se parte de una revisión de dichas características entre las que se encuentran su naturaleza experimental y juguetona (Bense), el afán por construirse a sí mismo a partir de lo que ya tiene forma (Lukács) y el uso de citas como técnica de apuntalamiento textual. Enseguida, tras revisar la disposición de cada libro, se aborda la intertextualidad tal como la entiende Genette, incluida en ella la écfrasis como una de las técnicas privilegiadas por la prosa de la autora mexicana. En este sentido, se observa la semejanza evidente que existe entre la escritura ensayística y el coleccionismo tal como lo han entendido pensadores como Walter Benjamin y Jean-Claude Nancy, es decir, como el deseo siempre insatisfecho de anular la distancia que separa al coleccionista de los objetos amados de convertirse en ellos. Se atiende también la resonancia semántica que ocurre entre imágenes relacionadas con la intersección entre la vida y la muerte, por una parte; y con la maternidad como reconocimiento y apropiación de la alteridad, por la otra. Este artículo identifica, finalmente, una poética donde el cuerpo biológico y el cuerpo textual son nociones intercambiables.

PALABRAS CLAVE: Ensayo, intertextualidad, ékphrasis, alteridad, embarazo, cuerpo

ABSTRACT: This article studies three books of Jazmina Barrera (Mexico, 1988): *Cuerpo extraño* (2013), *Cuaderno de faros* (2019) and *Linea nigra* (2020). Without losing sight of the fact that, as the author herself affirms, an essay is a hybrid and unclassifiable text, this work observes the features of the essay genre that allow us to understand each book in its singularity, as well as the universe to which they belong to. In this way, it is based on a review of these characteristics, among which are its experimental and playful nature (Bense), the desire to build itself from what already has a form (Lukács) and the use of quotes such as textual underpinning technique. Immediately, after reviewing the layout of each book, intertextuality is addressed as understood by Genette, including ekphrasis as one of the privileged techniques used by the Mexican author's prose. In this sense, the obvious similarity that exists between essay writing and collecting as understood by thinkers such as Walter Benjamin and Jean-Claude Nancy is observed, that is, as the always unsatisfied desire to annul the distance that separates the collector from the loved objects to become them. The semantic resonance that occurs between images related to the intersection between life and death is also addressed, on the one hand, and with motherhood as recognition and appropriation of otherness, on the other. This article finally identifies a poetics where the biological body and the textual body are interchangeable notions.

KEYWORDS: Essay, Intertextuality, Ekphrasis, Alterity, Pregnancy, Body



1. DE LA AUTORA Y DEL GÉNERO ENSAYÍSTICO

Jazmina Barrera (Ciudad de México, 1988) ha publicado tres libros de ensayo: *Cuerpo extraño* (2013), *Cuaderno de faros* (con dos ediciones, 2017 y 2019)¹ y *Linea nigra* (2020).² Obtuvo en la UNAM una licenciatura en Letras inglesas y, en la NYU, una Maestría en Escritura Creativa en español. Fue becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas en el área de ensayo (periodos 2012-2014), de la Beca Fullbright (en 2011 y 2014) y del Programa de Jóvenes creadores del FONCA (2017). En 2013 ganó el Premio *Latin American Voices* de Ensayo.

¹ En este artículo me referiré a la segunda edición de *Cuaderno de faros* (Logroño: Pepitas de calabaza, 2019).

² *Linea nigra* tiene igualmente dos ediciones: la ya referida en Almadía, y otra más en la editorial Pepitas de calabaza, también de 2020. En este artículo, las citas de dicho libro remitirán a la edición de Almadía.

Destaca en su biografía una relación cercana con el ensayo personal, género que practica de manera brillante, con un conocimiento de este que con frecuencia hace pensar en sus mejores representantes. En una entrevista, al ser interrogada por el origen de su interés por el ensayo, Jazmina recuerda que en la escuela le pedían que escribiera “textos libres”, sin géneros ni reglas establecidas, y luego explica: “la palabra ‘ensayo’ comparte, a mi parecer, esa idea del juego, de experimentación y proceso. Todos los libros híbridos, extraños, inclasificables, son para mí ensayos” (Tavitas 2020: par. 1).

Pese a la presencia evidente del género ensayo en la trayectoria de Jazmina, algunas veces se ha tratado de clasificar su escritura dentro de la narrativa, tal vez debido a que la anécdota es un recurso frecuente en su obra. Baste como ejemplo la opinión de Guadalupe Nettel que reproduce la cuarta de forros de *Línea negra*, en la edición de Almadía. Como buen paratexto, las palabras de Nettel cumplen aquí la función de subrayar los méritos del libro, incitando a los lectores potenciales a adquirirlo. Es en este lugar estratégico donde la novelista mexicana define el texto de Barrera como “una novela que nos perturba y nos conmueve a la vez”.

Como es sabido, entre todos los géneros literarios que uno puede encontrar en una librería es la novela la que se vende mejor y, por lo tanto, es comprensible que las editoriales busquen envolver lo ofrecido con el prestigio del que gozan actualmente los relatos de ficción. Pero es cierto también que incluso la misma Jazmina Barrera, hablando de este tema, ha dicho que ella llama “ensayos” a los “libros inclasificables, extraños, que bordean los límites” (Baena Crespo 2020). Y, en la entrevista a la cual refiero líneas arriba, define *Línea negra* como “una mezcla de ensayo y novela sobre maternidad, terremotos y pintura, entre otras cosas” (Tavitas 2020: par. 2).

Entonces, puesto que la propia autora nos invita a no ser demasiado estrictos con las reglas asignadas a los géneros literarios, exploraré los tres libros publicados hasta ahora por Jazmina Barrera observando principalmente las características del ensayo, tal como este ha sido definido por teóricos como Georg Lukács, Max Bense y Theodor Adorno.³ Si bien el objetivo principal de este artículo no es profundizar en los rasgos del architexto que parece más evidente, sí considero necesario mencionar los que, desde mi punto de vista, convienen mejor a la escritura de Jazmina Barrera. Considero, en efecto, que es a partir de ahí que se puede establecer una línea de continuidad entre los tres libros.

Siguiendo a Pierre Glaudes diré, para empezar, que el ensayo puede ser breve y tender hacia el fragmento y el aforismo, pero que también puede ser amplio y extenderse en cientos de páginas. A veces sigue las leyes de una composición apretada, pero es frecuente que huya de las reglas retóricas con un movimiento serpentina. Lo podemos encontrar como un solo texto, y también como la miscelánea de textos escritos en diferentes momentos de un mismo desarrollo intelectual. Por lo general está escrito en prosa, pero también puede

³ Cuando este artículo salga a la luz, Jazmina Barrera habrá publicado un libro más: una novela titulada *Punto de cruz*. México: Almadía / UAEM, 2021.

aparecer en verso, pues tiene una forma abierta y flexible que no le cierra la entrada a la filosofía, a la meditación espiritual, a la conversación ni a los juegos poéticos o ficcionales. Puede echar mano, también, del retrato, de las anécdotas, la fantasía, la indignación vehemente. Su tono nunca es uniforme durante mucho tiempo (Glaudes 2002: I-III).

Por otra parte, para profundizar más en la presentación del catedrático francés, conviene recordar que, para George Lukács, el ensayo es un género que “habla siempre de lo que tiene ya forma” y que, en lugar de pretender inventar cosas nuevas desde la nada, trata de “ordenar de nuevo cosas que en algún momento han sido vivas” (Aullón 2005: 19-20). Por su parte, Max Bense define la escritura ensayística a partir de un parámetro tomado de la ciencia experimental, y de las palabras del propio Montaigne. Leamos las palabras de Bense tal como las refiere Adorno:

Escribe ensayísticamente quien redacta experimentando, quien vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, penetra en su objeto con la reflexión, quien lo aborda desde diferentes lados, y reúne en su mirada espiritual lo que ve y traduce en palabras lo que el objeto permite ver bajo las condiciones creadas en la escritura. (Adorno 2005: 20)

Por último, no está de más traer a cuento algunas de las observaciones hechas por Adorno en *El ensayo como forma*. Para el filósofo alemán, es este un género que, además de poseer la misma naturaleza experimental que destacaba en él Bense, alienta a la libertad porque él mismo piensa libremente:

En lugar de producir algo científicamente o de crear algo artísticamente, su esfuerzo aún refleja el ocio de lo infantil, que sin ningún escrúpulo se inflama con lo que ya han hecho otros. Refleja lo amado y lo odiado en lugar de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral de trabajo, como creación a partir de la nada. La dicha y el juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que a propósito de esto se le ocurre, se interrumpe allí donde él mismo se siente al final y no donde ya no queda nada que decir. (Adorno 2003: 12)

Además de mostrar los rasgos que, desde mi punto de vista, justifican que se hable de la escritura de Jazmina Barrera como de una prosa ensayística, me interesaré, en este artículo, por asuntos formales de los ensayos de Barrera, tales como la disposición de los elementos que componen cada uno de sus libros, y la intertextualidad, entendida como la relación dialógica que hay entre uno o más textos. Como parte de los vínculos que cada libro establece con otras obras, atenderé no solamente las citas textuales de los ensayos sino también las descripciones efrásticas que funcionan de manera semejante a ellas. Para hacer este análisis, me apoyaré en los textos de Gérard Genette y Luz Aurora Pimentel, así como en las observaciones que la poeta e investigadora Claudia Kerik hace al respecto de préstamo como estrategia ensayística en Montaigne y Walter Benjamin.

Finalmente, este análisis tendrá que desembocar en una reflexión hermenéutica sobre la inclusión de lo ajeno en el ámbito del yo. Con este fin, tomaré en cuenta las nociones de interpretación y apropiación en el sentido que les ha dado Paul Ricoeur:

“Hacer propio” lo que antes era “extraño” sigue siendo la meta final de toda hermenéutica. La interpretación en su última etapa quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector presente. (Ricoeur 2001: 103)

Como veremos, esta apropiación se realiza al mismo tiempo como tema de exploración, como estrategia de composición textual, y como principio de una manera de entender al mismo tiempo la literatura y la vida.

Llama la atención, por otra parte, la destreza con la que cada uno de los libros de Jazmina Barrera obedece a un andamiaje conceptual. En este sentido, uno de los aciertos de la autora ha consistido en seguir las articulaciones de una idea central como forma de disponer las partes que la conforman. Así ocurre en *Cuerpo extraño* donde, sobre el tema enunciado por el título, se hilvanan ensayos breves que exploran todo lo que en el propio cuerpo es visto como algo ajeno: una característica física, reacciones corporales más o menos involuntarias, manchas en la piel, sensaciones térmicas, dolores o padecimientos neurológicos, capacidades, o el final de la vida.

La organización textual de *Cuaderno de faros*, por su parte, traza un itinerario por el espacio y por el tiempo, el cual se detiene no solamente en la descripción y en la contemplación de faros realmente visitados, sino también en los que la autora pudo conocer a través de obras literarias o mitológicas leídas o evocadas. En la parte final del libro, este trayecto revela también la oscilación formal que percibe entre el ensayo, el diario y el cuaderno de viaje.

Los cuatro capítulos que conforman *Linea nigra* despliegan, a su vez, los asuntos dictados por el desarrollo de su embarazo, por la lactancia de su hijo, y por un periodo intenso donde la autora convive a la vez con la emoción de su maternidad y con el miedo a perder a su propia madre cuando a esta le detectan un tumor maligno.

Como ocurre en los dos ensayos que lo preceden, encontramos en *Linea nigra* un discurso reflexivo que muestra la conciencia que la autora tiene de estar escribiendo un libro, y de la complejidad de hablar del género o architexto al que este pertenece. Vemos así, por ejemplo, que cuando Jazmina pide su opinión a sus amigos sobre lo que está escribiendo, uno de ellos responde que es un relato. La autora suscribe de esta manera la respuesta de su lector: “El embarazo es transformación en el tiempo, es cuenta regresiva, y en eso, quiera o no, hay trama, hay relato” (Barrera 2019: 43).

Del mismo modo que la autora parece admitir que su texto es un relato, dirá algunas líneas después algo que refuerza la idea de que esta obra, que antes fue descrita como un relato, era un ensayo según la idea que ella misma tenía del género en su niñez, y que coincide con la comprensión del género que en-

contramos en las palabras de Bense y Adorno que hemos citado anteriormente: "Yo quería escribir un ensayo sobre el embarazo. Siempre quiero escribir ensayos, es decir, experimentos, sin compromisos ni climas ni tramas ni extensiones" (Barrera 2019: 43).

Y, más adelante, leemos también sobre la manera en que este plan original de escritura se vio modificado por la realidad vivida, lo cual nos permite observar la diferencia entre el diseño que orienta la escritura del libro, y las experiencias no escriturales que acaban incidiendo en ella: "Este libro debería terminar con el destete. Empezar con el embarazo y terminar con el destete. Este era el plan: que el hilo narrativo fuera el cuerpo. En el plan de este libro no había terremotos ni madres con cáncer" (Barrera 2020: 141).

2. EL EMPLEO DE CITAS TEXTUALES COMO ESTRATEGIA DE CONSTRUCCIÓN DEL ENSAYO

Una de las mayores fortalezas del ensayo está en las relaciones que se establecen, en su propio espacio, con otros textos. Conviene recordar que, durante los años 20 del siglo pasado, Mijaíl Bajtín criticó al formalismo ruso por atender solamente al plano material de la obra literaria y, frente a esta actitud, apostaba por "reconocer la naturaleza social e ideológica del signo lingüístico y la necesidad de analizar la literatura en su dimensión histórica y social" (Hernández 2011: 17). Años más tarde, la naturaleza dialógica de la novela se vuelve el centro de las reflexiones teóricas de Bajtín con una comprensión del texto que tiene en cuenta esa dimensión histórica y social que echaba de menos en los estudios formalistas de la literatura. Según explica Silvestre Hernández, el crítico ruso entiende el dialogismo como

... la manifestación de las "voces" individuales de los personajes y su plasmación colectiva y, al mismo tiempo, como nivel en el que suceden las transformaciones de esas unidades caracterológicas, los cambios discursivos y la integración plural de voces de distintos tiempos (históricos y sociales). (Hernández 2011: 27)

Como sabemos, la obra de Bajtín se difundió en Francia gracias a que en 1966 la revista *Critique* publicó en su número 239 el artículo "Bajtín, la palabra, el diálogo, la novela" de Julia Kristeva. Se trataba de una reseña y comentario a dos libros recientes de Mijaíl Bajtín, donde la teórica búlgara, además de llamar la atención sobre la riqueza del pensamiento del autor soviético, emprende lo que Desiderio Navarro describe como "un muy personal aprovechamiento" de la concepción bajtiniana de la dialogicidad, estrechándola, por una parte, y ampliándola, por otra, ya que

... su replanteamiento radical hace desaparecer tras la relación intertextual, lo fundamental para Bajtín, el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos reales o potenciales. Y en su artículo ello se hace visible cuando apela a la acuñación y primera introducción explícita del término *intertextualité*, precisamente para presentar lo que, según ella, es: "[...] un descubrimiento que Bajtín

es el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble". (Navarro 2006: 16)

Posteriormente, la noción de intertextualidad fue integrada por Gérard Genette en un campo más extenso de relaciones textuales que llamó transtextualidad. Escribe Genette en *Palimpsestos*:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa). (Genette 1989: 10)

Recordemos que el uso de las citas como técnica de apuntalamiento textual forma parte, desde su origen, del conjunto de estrategias propias del ensayo. En un artículo titulado "De Montaigne a Walter Benjamin", Claudia Kerik anota que Michel de Montaigne ponía a prueba su propio juicio con ayuda de autores que le ayudaban a avanzar en la exploración que él hacía de todos los asuntos que le interesaban, en una acción que la misma Kerik denomina un "ensayar tomando prestado" (Kerik 2010: 43). Ciertamente, en una parte del segundo libro de los *Ensayos*, Montaigne advierte lo siguiente:

Que no se preste atención a las materias, sino a la forma que les doy. Que se vea, en lo que tomo prestado, si he sabido elegir con qué dar valor o auxiliar propiamente a la invención, que procede siempre de mí. En efecto, hago decir a los demás, no como guías sino como séquito, lo que yo no puedo decir con tanta perfección, ya sea porque mi lenguaje es débil, ya sea porque lo es mi juicio. No cuento mis préstamos; los peso. Y si hubiera querido valorarlos por su número, me habría cargado con dos veces más. (Montaigne 2007: 585-586)

Sobre la forma que Montaigne daba a sus ensayos, cabe mencionar que, según él mismo escribió en "La vanidad", uno de los capítulos del tercer libro de sus *Ensayos*, él se "extraviaba" alejándose de su tema, más por licencia que por descuido. Así, tras haber leído cierto diálogo de Platón compuesto, dice el escritor francés, "con una fantástica mezcolanza", entiende que le gusta del filósofo su "forma de andar poética, a saltos y a zancadas". De tal modo que, siguiendo tanto el ejemplo del autor de *La República* como el de Plutarco, afirma que su estilo y su espíritu "vagabundean de la misma manera" (Montaigne 2017: 1484).

Otro tipo de intertextualidad presente en la obra de Barrera es la écfrasis, es decir, la representación verbal de un objeto no verbal. Se trata de la descripción en palabras de un objeto plástico que, según explica Luz Aurora Pimentel (2001), puede adoptar varias modalidades, teniendo todas ellas consecuencias semánticas en los textos verbales en los que surge. La écfrasis se detona a partir de fotografías o cuadros pictóricos que se describen de manera muy detallada, extendiéndose a veces hacia la biografía de los autores mencionados. Este tipo

de descripción ocurre en los tres libros que nos ocupan, pero es en *Linea nigra* donde este procedimiento resulta especialmente significativo.

En *Cuerpo extraño* la écfrasis ocurre en el ensayo titulado "Cansancio", donde la autora describe un cuadro del pintor inglés John Everett Millais sobre Mariana, un personaje de la obra *Measure for Measure* de Shakespeare. Como el propio ensayo de Jazmina nos hace ver, el poeta Tennyson había escrito un poema sobre el fastidio que siente este personaje femenino mientras espera la llegada de su amado ("Mariana", 1830). Lo que tenemos aquí, entonces, es una suerte de écfrasis triple que presenta la escena "en espejo" pues, en un primer momento, la autora describe el cuadro de Millais no como si lo estuviera viendo en un museo, sino como si el mismo pintor estuviera trabajando en su cuadro:

Pienso en John Everett Millais, el pintor más joven que jamás haya entrado a la Academia inglesa, que desliza un pincel flaquéisimo, de solo un pelo, sobre la cabellera de Mariana. No se mueve, parece un retrato fijo en el que siempre está encorvado sobre un cuadro, reparando en cada vena de las hojas, cada sitio que alcanza a iluminar la llama. Su trazo va capturando el tiempo en la imagen, tiempo que de por sí no transcurre para la pobre Mariana. (Barrera 2013: 27)

Tras haberse enfocado en el proceso de creación del cuadro, se hace una descripción detallada, pero no objetiva, del mismo, ya que la voz de la madre de la ensayista interviene para afinar la percepción de su hija sobre el tipo de azul con el que está pintado el vestido de Mariana. Observemos, sin embargo, que la voz y la experiencia de la madre, quien es una pintora reconocida, no se adueñan de la interpretación que Jazmina hace del cuadro. Sin que el lector pueda advertir la frontera entre la intervención de la madre y el regreso de la voz autoral, esta última resignifica el azul de la pintura mediante una hipálage que califica el azul del vestido con un sustantivo que corresponde, en sentido estricto, al estado físico y mental de quien lo porta: el cansancio.

Mariana dejó de lado aguja e hilo y está de pie frente a la ventana donde se ve cómo su amado Angelo nunca llega [...]. Detuvo su ardua labor y ahora se estira, las entumidas manos en la cintura, sobre su vestido azul cobalto. No. No es azul cobalto, me aclara mi madre, es prusia o lapislázuli. Azul cansancio. (Barrera 2013: 27)

En *Cuaderno de faros* encontramos varias referencias a obras de arte, pero tal vez sea el ejercicio de écfrasis más interesante de esta obra el que hace sobre un par de cuadros de Jean-François Millet, "Bateau de pêche" y "El Ángelus." La descripción de estos cuadros se encuentra enmarcada (y contrapunteada) por el recuerdo del paseo que dieron ella, su madre, su tía Chantal y su esposo Jean Louis por el camino de los aduaneros en la playa de La Hague. A su derecha estaba el faro, y a su izquierda Jean Luis, que caminaba muchos metros adelante, alejándose. La escritora observa y hace una reflexión sobre el tiempo que pasa: "Qué importante es la distancia y qué importante es la distancia en movimiento, el tiempo en

movimiento, el alejarse de Jean Louis (su envejecer), el permanecer del faro (su mucho más lento envejecer), el ir y venir de las olas” (Barrera 2019: 85).

Nótese que la frase “Qué importante es la distancia” hace eco a la exclamación de Virginia Woolf en *Al faro*, obra que resuena en todo el libro de Barrera debido a que fue la lectura de esta novela lo que despertó en ella el interés por los faros:

El faro va apareciendo entre las colinas cubiertas por colchas de retazos verdes, flores blancas y amarillas, y esos pastos que se mueven con el viento y que Virginia Woolf describe siempre a punto de huir a un país lunar desierto. Crece, se acerca, y mostraba primero la punta, luego su lente con la panza de cobre, y después la plataforma de observación, la torre, la puerta y la casa bajo el faro. Distante y austero describe Woolf a su faro. ¡Qué importante es la distancia!, dice luego. (Barrera 2019: 31)

La reflexión de Barrera sobre la relación entre el envejecimiento y el alejamiento de Jean Louis con respecto al faro se inserta en una convención retórica de la pintura que entiende los elementos del paisaje como unas figuraciones simbólicas de las diferentes etapas de una vida humana. Porque la pintura, explica Anne Cauquelin en *L'invention du paysage*, nos permite ver no solamente los objetos sino el vínculo entre ellos, de la misma forma que trata “de tejer un vínculo inco-rruptible entre lo que uno sabe y lo que uno ve” (Cauquelin 2000: 72).⁴ El paisaje creado por Barrera, por su parte, subraya tanto la dialéctica entre la quietud del faro y la movilidad de los caminantes, como el juego dialéctico entre la juventud, la vejez y la muerte simbolizados en los elementos que componen la escena.

En otro momento de la caminata, la autora se sienta en unas piedras para contemplar la puesta de sol, y entiende que lo que ve en esos instantes se parece a lo que el pintor francés advirtió en el siglo XIX. La contemplación del paisaje le trae el recuerdo de dos cuadros de Millet, lo cual suscita en ella otra meditación, ya no sobre el paso del tiempo, sino sobre la permanencia de un entorno que no parece haber tenido cambios significativos desde que el pintor lo tuvo ante sus ojos:

Después recordé el faro que vi en ese instante igual al faro en el cuadro de Millet llamado *El bateau de peche*. En él hay un velero en primer plano, un mar en calma pero vigoroso, y a la izquierda el faro, que quiero creer, es el de Goury, iluminado igual que la vela del barco y las nubes, por un sol oblicuo y cálido. El tiempo parece haberse detenido en La Hogue, donde creció Millet entre vacas y campesinos. Su casa y la casa de enfrente siguen idénticas a las que retrató en el siglo XIX: no han cambiado la piedra, las hortensias, las vacas ni el faro. La luz del poniente que retrató en *El Ángelus* todavía tiñe de champán el trigo y el cielo de las costas normandas. (Barrera 2019: 85)

Por su parte, *Linea nigra* involucra, en el proceso de intertextualidad ecrástica, a mujeres artistas que pintaron cuando estaban embarazadas o amamantando

⁴ La traducción es mía.

a sus hijos. Entre las autoras de las obras descritas en el ensayo está la madre de Jazmina Barrera, pintora a la que ya nos hemos referido. Hay que decir que la función que cumple Teresa Velázquez en el texto va más allá de su actividad artística debido a que se vuelve un personaje esencial en la historia sobre la maternidad que se va construyendo en el libro.

De hecho, es por medio de ella que se introducen en el ensayo dos autores varones —Ad Reinhart y Mark Rothko— que no están directamente relacionados ni con la maternidad ni con la lactancia, pero que permiten a Barrera hacer una reflexión sobre la oscuridad del útero a partir de las pinturas realizadas en negro, o bien en escalas cromáticas cercanas a este color. Esto ocurre también con el autor del célebre cuadro de Courbet, “El origen del mundo”, que la joven Jazmina ve por primera vez acompañada por su madre, siendo ella la que le explica por qué este es un cuadro fundamental (Barrera 2020: 32).

Es también la pintora Teresa Velázquez (Ciudad de México, 1962), madre de Jazmina Barrera, quien está en el origen de algunas descripciones efrásticas de *Línea nigra* construidas a partir de fotografías tomadas por ella, o en las cuales ella misma es uno de los personajes retratados. Es el caso de las fotografías y autorretratos de su embarazo, y también de la serie fotográfica sobre el nacimiento de Jazmina. Es esta serie la que permite a Barrera narrar su propio nacimiento, reforzando de esta manera la especularidad esbozada entre la madre y la hija.

Atención especial merece otro relato que, con un ritmo intermitente e imprevisto, se va formando en el ensayo gracias a la irrupción del terremoto ocurrido el 19 de septiembre de 2017 en México. Las obras realizadas por Teresa Velázquez, que estaban en un edificio que se derrumbó en el temblor producido en México en 1985, aparecieron poco a poco después de la catástrofe, algunas muy dañadas, otras intactas o con deterioros menores. El interés de esta historia radica en que Jazmina describe las obras que se van encontrando, haciendo así una especie de arqueología de una parte de la obra de su madre, trabajo que, al no tener todas las pinturas a la vista, debe hacer casi únicamente con ayuda de sus propios recuerdos.

La recuperación de vestigios arqueológicos y la investigación documental se reúnen en el libro debido a los cabos sueltos que la escritora encuentra gracias a la figura de Luz Jiménez, quien fuera modelo de grandes pintores y fotógrafos del siglo xx como Orozco, Rivera, Modotti y Weston. Jiménez despierta el interés de la escritora debido a que muchas de las obras para las cuales posó amamantando a su única hija, Conchita, son el detonador de una serie de éfrasis, así como de una biografía breve sobre esta mujer indígena.⁵

⁵ Luz Jiménez, cuyo verdadero nombre es Julia Jiménez González, fue la inspiradora de obras fundamentales del arte mexicano como *La Moledora*, *La Vendedora* y *La Maestra Rural*, de Diego Rivera; *La Malinche*, de José Clemente Orozco; *La Madre Indígena*, de la fotógrafa Tina Modotti y *La Mujer de la Mandolina*, de Rufino Tamayo. <<https://arslatino.com/magazine/grandes-maestros-magazine/luz-jimenez-la-musa-de-grandes-artistas-mexicanos/>> (10 de marzo de 2023).

Un punto central en esta andanza es la contemplación de las fotos que la fotógrafa Tina Modotti⁶ hizo sobre Luz y Conchita, imágenes que Jazmina ve primero en su teléfono celular, mientras está amamantando a su hijo, y después en un catálogo digital que obtiene en una exposición. Una pequeña parte de esta serie de fotografías atrapa especialmente la atención de la ensayista porque, según dice, “cuentan una historia”:

Las otras fotografías de esa misma serie de 1927 que tomó Tina de Luz y Conchita cuentan una historia. La cámara las enmarca de cerca, se ven con sus cabezas y solo un poco del torso. En una, la madre le explica a la niña algo que las dos observan. Tienen la mirada baja, puesta en el mismo punto, pero el objeto no se alcanza a ver, solo aparecen los labios abiertos de Luz, a media palabra. En otra foto, la madre sigue hablando, mientras la niña observa un objeto que tiene en su pequeña mano, algo redondo y plano, quizás una moneda. Quizás le está pidiendo que no se la meta a la boca. En la tercera foto la niña, seria, mira a los ojos de la cámara, a los ojos de Tina, que quizás le habló. Luz, en cambio, tiene la mirada en otra parte, como si estuviera pensando en algo más. (Barrera 2020: 104-105)

Además del relato construido por la serie de fotografías de Tina Modotti, Jazmina ubica, en una foto de Luz Jiménez encontrada en el catálogo virtual, un misterio que logra desentrañar parcialmente buscando al hijo de Conchita —esto es, al nieto de Luz—, para que este le ayude a descifrar la imagen que tanto la intriga. Entre la descripción inicial que Barrera realiza de la fotografía, y el momento en que el nieto de Luz “aparece” para explicarle las circunstancias en que dicha foto fue tomada, transcurren días y páginas que funcionan como una suerte de estrategia dilatoria hasta la resolución del enigma:

Es la foto de tres mujeres: Luz Jiménez, desnuda, con mirada de lince y una trenza sobre el hombro, otra mujer en la esquina derecha: una anciana con la mirada perdida, la madre de Luz, me digo, y al centro de la composición, en brazos de Luz, una bebé recién nacida, de pelo negro, diminuta. El blanco y el negro, las veladuras y reflejos le dan un hálito fantasmal a la imagen, parece la fotografía de tres espectros. Podría ser una imagen del parto, pienso, por la desnudez de Luz y lo pequeño de la niña. Así de irreal y de ultratumba es ese momento, así se siente, en el parto, que se abre un umbral entre el inframundo y la tierra, entre la vida y la muerte. (Barrera 2020: 122-123)

Al ver esta fotografía, Jazmina se hace muchas preguntas y elabora conjeturas sobre su autoría, como la idea de que hubiera sido Tina Modotti quien tomó esa foto. Al encontrar al nieto de Luz, se entera de que la foto había sido tomada en

⁶ Assunta Adelaide Luigia Modotti Mondini, conocida como Tina Modotti, nació en Udine, ciudad al norte de Italia. En 1913 Modotti emigró a Estados Unidos y desde 1916 incursionó en el teatro, actuando de manera profesional. En 1920, Modotti conoció al fotógrafo Edward Weston y con él se mudó en 1923 a la Ciudad de México. Modotti documentó los murales del creciente movimiento pictórico y entabló amistad con personajes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Frida Kahlo, entre otros. <<https://www.cultura.gob.mx/mexico1900-1950/artistas/detalle/?id=49>> (10 de marzo de 2023).

un temazcal (“por eso el aspecto fantasmal de la foto, la oscuridad del fondo y la niebla que causa el vapor”), por un fotógrafo anónimo (Barrera 2020: 131). De la hipótesis de que la anciana de la foto era la madre de Luz, no se dice nada en el libro. Veremos, sin embargo, que la presencia de una abuela que la ensayista imagina en la foto servirá después para que los elementos simbólicos de la transmisión matrilineal se resuelvan en un sentido rico y complejo.

3. SOBRE EL RECONOCIMIENTO Y LA APROPIACIÓN DE LA EXPERIENCIA AJENA.

La recuperación que se hace de los discursos visuales en los ensayos de Jazmina Barrera cumple dos funciones muy importantes: una estructural, relacionada con su forma; y otra de índole semántica que permite a cada ensayo desarrollar los temas que, vinculados entre sí, conforman el lenguaje propio de la autora.

A partir de las investigaciones del comparatista francés Jean Bessière, Luz Aurora Pimentel explica que, en los géneros descriptivos tales como la écfrasis, el cuadro o cualquier obra plástica descrita en un texto literario,

... la descripción remite, por medio de la cita, al objeto plástico no solo como referente, sino como soporte y como punto de partida de la descripción. Si bien el objeto “citado” no puede ser “pintado” [...], el lector no puede ignorar ese pacto de citación explícito que es la écfrasis: el texto nos invita a buscar el objeto referido para “leerlo” junto con su descripción. (Pimentel 2001: 113)

Pimentel ve en la écfrasis un juego de alteridad entre el texto y su “otro”, donde el texto define su identidad frente a la obra plástica. Describir un cuadro o una escultura sería, según este punto de vista, “inventar al otro en el mismo”, porque se trata de la construcción de un objeto textual “que es más afín al texto que lo rodea que a su referente y que, sin embargo, no deja de remitir a ese objeto que desencadena la actividad descriptiva: ese otro que puede *reconocerse* como tal” (Pimentel 2001: 113).

Esta salida de la descripción literaria hacia la identificación con su alteridad plástica suscita otro movimiento, este en la dirección opuesta: mientras el primer trayecto va hacia la obra “citada”, el segundo es un tránsito de regreso, una recontextualización que el lector hace posible gracias a un proceso hermenéutico que crea nuevos significados. En mi opinión, es a partir de este momento cuando las disposiciones semánticas de los ensayos de Jazmina Barrera adquieren un verdadero sentido. Los temas, motivos y símbolos que componen los libros, resuenan gracias a una reiteración que, lejos de agotarlos, los enriquece. Para entender este mecanismo semántico, conviene recordar lo que Gilbert Durand afirma sobre la reiteración a la que tienden los símbolos:

Es mediante el poder de repetir como el símbolo llena indefinidamente su inadecuación fundamental. Pero esta repetición no es tautológica: es perfeccionante por aproximaciones acumuladas. En este sentido, es comparable a una espiral o, mejor aún, a un solenoide, que en cada repetición se acerca más a su objetivo, a su centro. No es que un solo símbolo sea menos significativo que

los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos sobre un tema aclara unos símbolos con otros, les añade una "potencia simbólica" suplementaria. (Durand 1993: 14-15)⁷

Una lectura de los tres libros publicados por Jazmina nos ayuda a encontrar un primer hilo conductor que, además, está relacionado con la observación de Gilbert Durand. En *Cuerpo extraño*, obra cuyo título es esclarecedor en tanto clave de lectura, el asunto de reflexión es precisamente el asombro ante la alteridad que alberga el propio cuerpo. Se trata de una naturaleza dual que se expresa mediante diferentes peculiaridades, que la autora interpreta como signos. Sobre el tic, por ejemplo, Barrera dirá que ese movimiento involuntario o semi-voluntario es una repetición que el cuerpo crea para sentir que tiene el control. Resulta interesante que estas ideas sobre la función que los tics cumplen (o parecen cumplir para Jazmina) en los organismos, dan lugar a una especie de poética de la interpretación:

... lo que se repite, tal o cual tema, palabra, idea o frase, es lo que nos distingue, lo que podríamos identificar como el "estilo". No existe un texto sin palabras repetidas, sin ideas que reincidan, sin ritmo. [...] La música existe porque hay sonidos que se repiten. Cuando no sucede es ruido. Y cualquier intento de analizar un texto parte de identificar aquellas palabras, temas o imágenes que son asiduas o que se repiten en ese autor, en esos autores o en esas épocas. (Barrera 2013: 13-14)

Importa mencionar que lo que se dice sobre la repetición también vale en el discurso sobre el coleccionismo, afición que se encuentra en el origen de *Cuaderno de faros*. Como se ha dicho líneas arriba, este ensayo se construye a partir de un placer que la autora busca repetir y recrear: visitar y conocer faros. Esta afinidad se materializa textualmente en los once ensayos que describen y disertan sobre este tema, y adquiere su profundidad por mediación de las referencias a coleccionistas que, como Walter Benjamin, han elaborado reflexiones tan interesantes sobre el significado de coleccionar, como la siguiente: "Toda pasión, sin duda, confina con el caos, y la pasión del coleccionista confina con el caos de los recuerdos", leemos en *Desembalo mi biblioteca*. "Pues ese género de posesión, ¿qué es sino un desorden en el que la costumbre se ha hecho tan familiar que puede llegar a adquirir la apariencia de orden?" (Benjamin 2012: 33).

El arte o la manía de coleccionar merece también, en *Cuaderno de faros*, una exposición detallada de motivos que puede ser leída como una descripción de la forma del libro que la contiene:

Al depositar la atención, el deseo y la voluntad en algo ajeno, en su belleza, su orden, su clasificación y acumulación, se evaden faltas y vacíos. El acto de acarrear puede ser tranquilizante en su repetición, como un mantra. Ante el temor a la deriva, coleccionar. Coleccionar, por ejemplo, faros, aporta una dirección, por más arbitraria que sea. Se vuelve entonces una manera no solo de

⁷ La traducción es mía.

escapar, sino también de construir. Se puede crear mediante la huida. (Barrera 2017: 82-83)

Desde mi punto de vista, la principal tarea hermenéutica que Jazmina lleva a cabo en sus ensayos consiste, como se ha visto, en la identificación de algo que tiene que ver consigo misma, o bien en el reconocimiento de algún elemento que, aunque se encuentre en el cuerpo propio, se revele como una entidad extraña. Este trabajo se realiza constantemente gracias a las citas textuales que recorren sus libros, pero también mediante la referencia a esas obras plásticas a las cuales he aludido antes. En *Línea negra* estos elementos resuenan con una intensidad particularmente provechosa.

Encontramos de nuevo, en este ensayo sobre la maternidad y la lactancia, el tema de la alteridad que nace del propio cuerpo, que ya había aparecido en *Cuerpo extraño*. También podemos reconocerlo en *Cuaderno de faros*, si bien es cierto que dicho tema se desarrolla aquí según una dialéctica del deseo, que invita al enamorado a convertirse en su objeto amado mediante una transformación que supone la apropiación total del otro. Sobre la obsesión como especie de coleccionismo, Jazmina Barrera señala:

Benjamin estaría de acuerdo en que esta clase de coleccionismo busca satisfacer el vano deseo de poseer con una especie de posesión inmaterial, intangible, parecida a la que se siente hacia el ser amado. Como esta, el capricho de acumular faros es irresistible y otorga grandes satisfacciones; como esta también, permanece la inquietud de nunca poder adueñarse por completo del otro o de lo otro, de saber que habrá para siempre una distancia infranqueable entre uno y lo que se desea. (Barrera 2019: 71-72)

Vale la pena mencionar que la voz ensayística reitera en repetidas ocasiones su anhelo por convertirse en un faro como los que ha estado coleccionando por mucho tiempo, y que ahora, mediante la escritura, trata de convertir en construcciones textuales. Observemos, por ejemplo, esta reflexión oscura donde el deseo de ser ella misma un faro se confunde con la atracción por la muerte:

Siento que lo estoy logrando. Desde que llegué aquí [Nueva York] veo que me convierto poco a poco en una torre cerrada. Me muevo en la calma de días indistinguibles [...]. El peligro es sentirme demasiado cómoda, acostumbrarme a la repetición idéntica de los días, la interacción mínima con los otros. Desde aquí puedo contemplar la muerte como un océano en calma, imaginar que me zambullo allí sin miedo, hasta con placer. (Barrera 2019: 92-93)

En *Línea negra*, como hemos visto, se acentúa la écfrasis de cuadros, fotografías y esculturas que, de alguna manera, se relacionan con la situación de embarazo y lactancia que vive la autora. A la dialéctica del reconocimiento de lo extraño en el propio cuerpo que ya encontrábamos en textos anteriores, hay que añadir aquí el hecho de que el embarazo exacerba esta sensación de extrañeza que recorre todo el libro y que, además, se refuerza por la relación de alteridad que la écfrasis supone con respecto a las obras plásticas.

En los tres libros de este corpus encontramos imágenes muy útiles para entender el funcionamiento de la obra. Una de estas figuras recurrentes la encontramos en el título de la primera sección de *Linea nigra*, "Imagen embarazada". Aunque, a simple vista, parece una expresión normal por el asunto tratado en el libro, la explicación enriquece considerablemente el sentido de dicha figura.

"Imagen embarazada", leemos en el ensayo, es el título de un cuadro que la pintora sudafricana Marlene Dumas elaboró a partir de distintas fotografías de varias mujeres, ella misma incluida. Cabe mencionar que en toda esta parte predomina la idea de la inconexión entre las partes del cuerpo que siente la mujer embarazada, sensación que Jazmina reconoce en el cuerpo que protagoniza la obra de Dumas. "Por eso", dice la ensayista, parece que la cabeza no correspondiera con el cuerpo". Finalmente, una vez hecha la descripción de la pintura, la autora concluye: "Así se siente a veces estar embarazada, como si mi cabeza no correspondiera con mi cuerpo" (Barrera 2020: 23).

La idea de una imagen compuesta cuyas partes parecen inconexas, emerge en el ensayo luego de que, algunas líneas más arriba, Barrera recordara que la escritora británica Mary Shelley (1797-1851) estaba embarazada cuando escribió *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Enseguida, la voz narradora asocia al protagonista de la novela, quien fabricó su monstruo con "retazos de cadáveres y fragmentos de animales", con una mujer embarazada: "Frankenstein es una historia sobre la creación de la vida, acerca de un hombre que más que jugar a dios juega a ser mujer" (Barrera 2020: 22). La conjunción entre la muerte y la vida que el discurso literario de una mujer hace posible, y el extrañamiento que Barrera vive en su propio cuerpo embarazado, tendrán en *Linea nigra*, como se verá a continuación, un significado relevante.

No hay que olvidar que, según explica Julia Kristeva en *Poderes de la per-versión*, el cadáver "es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida" (1988: 11). Por un lado, la imagen del monstruo de Frankenstein representa lo abyecto en la medida en que lo forman fragmentos de cadáveres y retazos de animales (1988: 21); por el otro, no debemos perder de vista que, como apunta Carlos Figari, para Lacan "el desmembramiento o seccionamiento (o agregado) de un miembro o la deformidad, que escapa a lo corporalmente esperable de un ser humano estándar, también puede ser motivo de repugnancia en tanto deja filtrar mi no unidad, la disgregación del yo" (2009: 135).

Finalmente, resulta muy interesante la manera en que un término científico, que designa la presencia, en un mismo individuo, de un pequeño grupo de células que pertenecen a uno o a más entes genéticamente distintos. En *Linea nigra* este concepto biológico, el microquimerismo fetal, se describe de la siguiente manera:

Microquimerismo viene de Quimera, ese monstruo griego que está hecho con partes de distintos animales. Las células fetales pueden entrar por el torrente sanguíneo al cuerpo de la madre, pero también las células de la madre pueden entrar por la placenta al cuerpo del feto. Y, aunque es más difícil, las células de una abuela pueden entrar al cuerpo del nieto también [...]. Estamos hechos de los otros. Este es un libro microquimérico. (Barrera 2020: 157)

El monstruo de naturaleza híbrida que le da nombre a este fenómeno repite el sentido de una imagen recurrente en *Linea nigra*, sobre todo porque se trata de un ensayo que trata de las transformaciones que el cuerpo femenino experimenta durante el embarazo. Sin embargo, puesto que no solamente este libro sino también los otros dos títulos publicados por la autora están contruidos mediante un procedimiento similar, es decir, la inserción de citas de textos de otros autores en el “cuerpo” de su discurso, podríamos pensar que la idea de hibridez puede relacionarse con el uso de citas intertextuales y de écfrasis, que como hemos visto, constituye también un juego de alteridad.

Hasta aquí, hemos podido ver que la alteridad está presente en la idea misma del género ensayístico como un cuerpo textual donde pueden caber fragmentos de otras modalidades de enunciación —procedentes de autores diferentes y de épocas diversas—, incorporación que, por otra parte, no excluye las ideas inconclusas ni los sucesos catastróficos. De la misma forma, se ha visto que el cuerpo biológico, empezando por el de la propia autora, está viviendo una serie de cambios: desagradables algunos, espectaculares y maravillosos casi todos. Este paralelismo que, en la obra de Barrera, se establece entre el cuerpo textual y el cuerpo biológico nos recuerda lo dicho por Jean-Claude Nancy:

Corpus: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones [...]. Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma. Aun a título de cuerpo sin órganos, cada uno de los cuales tira para sí y desorganiza el todo que no consigue totalizarse. (Nancy 2007: 23)

Por otra parte, advertimos también que, para Barrera, el cuerpo (tanto el textual como el biológico) es un territorio que va tomando forma gracias a la absorción en sí de las experiencias propias y también de las vivencias ajenas que se adquieren mediante la lectura y la escritura. En las siguientes líneas, profundizaremos un poco más sobre la complejidad de estas vivencias que acaban formando parte de ambos cuerpos.

4. COLINDANCIA Y UMBRALES ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Tanto en *Cuerpo extraño* como en *Cuaderno de faros* y *Linea nigra* se percibe una dialéctica interesante entre la vida y la muerte, la cual puede surgir dentro un mismo cuerpo, o bien en los distintos momentos vividos en experiencias físicas, emocionales y espirituales como el embarazo, el parto y la maternidad. Me refiero a fragmentos donde la muerte es descrita como el miedo intenso que puede sentir una mujer en el parto, o cuando, al nacer su hijo, imagina que podría perderlo. Se trata, como se verá a continuación, de un tema que aparece en varios fragmentos de este corpus.

Las leyendas o anécdotas reales leídas o escuchadas permiten a la autora insertarlas como motivo en sus ensayos. La historia de un amigo que compartió el útero de su madre con un tumor que le fue diagnosticado en el embarazo es un buen ejemplo de lo anterior: “La vida y la entropía”, reflexiona Jazmina, “ges-

tándose al mismo tiempo, en el mismo vientre, como gemelos (Barrera 2020: 33). Cabe mencionar, igualmente, la mención hecha por la autora de la creencia que existe en Nigeria y Ghana, según la cual la placenta sería “un hermano gemelo, una sombra del bebé que muere en el parto” (Barrera 2020: 32).

La asociación entre vida y muerte nos lleva a otra, de índole metafórica y textual, en la que los bebés, al absorber el tiempo de las madres, devorarían todo lo que estas podrían escribir: “Los bebés se comen los manuscritos, dice Ursula K. Le Guin. El poema no escrito porque un bebé lloró, la novela que se dejó de lado por un embarazo, y así. Los bebés comen libros. Pero escupen fragmentos que pueden ser unidos después. O no. Dejar así lo que el terremoto partió” (Barrera 2020: 153).

Si en el ejemplo anterior se hablaba de la falta de tiempo de las escritoras como causante de la muerte prematura de una posibilidad (los manuscritos que, hipotéticamente, una madre escritora podría convertir en obras publicadas), leemos también, en las siguientes líneas, que la maternidad es en sí misma una forma de destrucción. Aniquilación no solo de los textos que, al no escribirse, permanecen como meros proyectos no realizados, sino también del cuerpo de la madre. La maternidad, reflexiona Barrera a partir de una cita de Sarah Manguso, es una desintegración del ser, la desaparición de la forma original del cuerpo materno, un terremoto (Barrera 2020: 47).

Importa notar que la analogía entre el cuerpo y el texto aparece de manera frecuente en los ensayos de Barrera como una fórmula de términos intercambiables que funciona a veces como comparado y otras como comparante. Vemos así, en *Cuerpo extraño*, el final de un ensayo donde las palabras salen como gotas, en párrafos breves y fragmentos separados entre sí con ayuda de asteriscos. Se trata de una escritura peculiar que adquiere sentido gracias al tema, en el caso de este texto, de la fatiga. Los dos párrafos con que termina “Cansancio”—donde el cansancio del cuerpo es un correlato de la flojedad de la prosa— ilustran bien la coincidencia entre forma y fondo:

Ahora no hay fuerzas para transformar estos párrafos en un ensayo lineal, para profundizar, desarrollar y apuntalar, como dice Eliot, mis ruinas con estos fragmentos. Literatura del agotamiento.

Dejémoslo para otra noche en la que no sienta mis orejas gigantes sobre los ojos, las patas tumbadas que no me responden. ¿Cómo se levanta un elefante después de dormir? Duermen parados, me digo. (Barrera 2013: 29)

Este tipo de correspondencia entra el tema tratado y la forma que adopta el discurso está también en *Linea nigra* cuyo asunto principal, si bien colinda a veces con el cansancio, es el embarazo y el poco tiempo que la autora puede dedicarle a la escritura. La fragmentación textual aparece, así, como la característica más notoria de la escritura durante la lactancia. Esta particularidad ocasional de la prosa de Jazmina Barrera se robustece gracias a las menciones de los libros sobre la maternidad que ha leído, y que puntean todo el ensayo, el cual, en sí mismo, está construido de fragmentos. Veamos dos ejemplos:

Susan Griffin también escribe sobre las interrupciones de la maternidad y los fragmentos que produce. Dice que tenemos solo iluminaciones breves entre las interrupciones que hay que registrar. Luego ponerlas una junta a otra, con la esperanza de que algún día, más tarde, podamos darles sentido. (Barrera 2020: 90)

Hace muchos años leí *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli, y nunca se me olvidó ese fragmento sobre las novelas de largo aliento. La narradora tiene dos hijos y dice que no la dejan respirar. Todo lo que escribe tiene que ser "de corto aliento. De poco aire". (Barrera 2020: 110)

Ambos fragmentos, por cierto, se pueden vincular. Como se vio antes, tanto Ursula K. Le Guin como Sarah Manguso describen la maternidad como un terremoto que ocasiona ruinas que podrían tratar de unirse nuevamente o no. Si trasladáramos esta metáfora al ámbito del cuerpo textual, tendría sentido decir que el embarazo de una mujer escritora produce textos fragmentarios. La escritura fragmentaria, por su parte, nos remite al cansancio que Jazmina Barrera relaciona con el cuadro de Millais, y que ella misma emula en la prosa de algunos pasajes de *Cuerpo extraño*.

Por otro lado, en *Los ingravidos*, la novela de Luiselli que cita nuestra autora, hay una escena donde los protagonistas (la narradora y sus hijos) viven un sismo que textualmente resulta muy significativo ya que antes, en la misma novela, la narradora había relacionado su falta de tiempo con la necesidad metafórica, pensando en la escritura de su novela, de demoler paredes y abrir puertas y ventanas:

Vuelvo a la novela cada vez que los niños me lo permiten. Sé que debo generar una escritura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla. Nunca meter más de la cuenta, nunca estofar, nunca amueblar ni adornar. Abrir puertas, ventanas. Levantar muros y tirarlos. (Luiselli 2011: 20)⁸

Importa decir igualmente que los símbolos vinculados al periodo de lactancia merecen, en la obra de Jazmina Barrera, una atención especial. En *Cuerpo extraño* la autora recuerda, en el ensayo dedicado al frío, una leyenda que Seamus Heaney menciona en un poema. Se narra ahí cómo San Kevin, al estar orando, debió sacar su mano por la ventana de su pequeño cuarto. Entonces un mirlo, confundiendo su mano con la rama de un árbol, depositó ahí sus huevos. "San Kevin", escribe Jazmina, "esperó entonces pacientemente, como si él mismo fuera un árbol, a que los pájaros nacieran y volaran. Su cuerpo entero es una plegaria, dice el poema de Seamus Heaney" (Barrera 2013: 17).

La leyenda del santo irlandés aparecerá siete años más tarde en *Linea negra*, esta vez asociada a la experiencia de estar amamantando: "El tiempo pasa lento por las noches y rápido durante el día. Recuerdo ese poema de Seamus Heaney sobre San Kevin [...]. Así se siente el embarazo, así las noches de lactan-

⁸ Para un análisis más detallado de la relación entre construcción y destrucción textual en la obra de Valeria Luiselli, véase González Arce (2016: 264).

cia" (Barrera 2020: 82). Una misma imagen, empleada en dos textos distintos, ha servido para expresar el calor que se opone a un frío asociado a la muerte; y para hablar de la paciencia de una madre que cría a su hijo.

El embarazo, la lactancia, son experiencias de vida que Jazmina Barrera relaciona de alguna forma con la muerte. En primer lugar, podemos advertir que en *Línea negra* este vínculo se expresa, como en los otros dos libros anteriores de la autora, por medio de descripciones efrásticas y evocaciones de mitos y obras literarias. Por ejemplo, observemos que un cuadro de Frida Kahlo ("Mi nana y yo"), donde la nodriza que alimenta a la pintora no tiene rostro, despierta en Barrera la siguiente reflexión:

Tiene máscara en vez de rostro, porque representa a la Coatlicue, la diosa madre, la diosa de la tierra que amamantó a las estrellas, que brillan en el cielo como esa lluvia de leche. No tiene rostro, como no tienen rostro la vida ni la muerte. (Barrera 2020: 120)

Más adelante en el texto, encontramos una mención de lo que la intersección entre los extremos de la existencia significaba para los mexicas, quienes entendían el parto como una batalla. "Las mujeres que morían al dar a luz", leemos,

... se convertían en *mochihuaquetze*, que quiere decir mujer valiente, o en *cihuateteo*, mujer diosa [...]. Pensaban que al morir en el parto las mujeres iban a acompañar al sol en su trayecto. Vivían en la parte occidental del cielo, en la región de la tarde, que se conocía como "el rumbo de las mujeres". (Barrera 2020: 127)

Jazmina Barrera vincula esta región con otro territorio, procedente este de la mitología grecolatina, a la que la ensayista llega por medio de una referencia al *Fausto* de Goethe. Teresa Velázquez, la madre de Jazmina, leía esta obra cuando pintaba *El lugar de las madres*, una serie de cuadros donde dialogan, como en la tragedia, el imaginario romántico y la mitología grecolatina. "Cuando Fausto le pide a Mefistófeles que lo ayude a traer de vuelta a Helena de Troya", explica la ensayista, "él le responde que hay que ir por el lugar de las madres, un sitio sin tiempo ni espacio, el vacío absoluto al fondo de las profundidades. El útero del universo" (Barrera 2020: 131-132).

Puede advertirse que, al reunir estas mitologías tan distantes entre sí, la autora se involucra en un rito de paso ancestral que muchas mujeres han emprendido para formar parte de la comunidad universal de madres. Por supuesto, como en todo proceso iniciático, el embarazo implica tanto sufrimientos como recompensas, momentos de oscuridad y también de luz.

En las primeras páginas de *Línea negra* ya nos habíamos encontrado con la idea de la oscuridad del útero, que Barrera describe como "un espacio exterior interno, un universo contenido" (Barrera 2020: 41), oscuridad uterina que antes había vislumbrado cuando años atrás su madre, la pintora Teresa Velázquez, le explicó cómo había que ver los cuadros de Ad Reinhart y Mark Rothko, en los que ella misma se inspiró para pintar su "Serie negra":

Me enseñó la paciencia, la contemplación que se requiere para acostumbrar la mirada a ver el negro dentro del negro: los negros opacos, los negros brillantes, los negros rojos, morados y casi grises [...]. Cuando pienso cómo se verá el mundo desde el útero, me acuerdo de esos cuadros de mi madre, de sus lecciones para ver en la oscuridad. (Barrera 2020: 13-14)

Por otro lado, conviene mencionar que en *Linea nigra* son numerosas las ocasiones en las que se habla de niños muertos durante la gestación o al poco tiempo de haber nacido. El ensayo de Barrera deja sentir que el embarazo y el puerperio son periodos de oscuridad y luminosidad simultáneas, donde muchas veces se opacan los momentos de la maternidad porque cae el velo de la madre diosa para dar paso a una madre humana, que puede no saber qué dirección seguir. El temor de perder a su hijo, relacionado con la semejanza entre el parto y la muerte, es perceptible en los siguientes fragmentos:

Sobre la figura mexicana de la mujer pariendo, que ella ve en el Museo para la Colección Bliss de Arte Precolombino, en Washington: "La mujer parece a la vez más fuerte y viva que nunca, y una calavera, la muerte misma". (Barrera 2020: 34)

"Tomar clases para el parto", dice Rachel Cusk, "es como tomar clases para la muerte". (Barrera 2020: 41)

"Si todo sale bien con el parto", dice Maggie Nelson, "el bebé saldrá vivo y tú también. Pero en el camino habrás tocado la muerte". (Barrera 2020: 146)

Recordemos, finalmente, que al describir la foto donde Luz Jiménez está en un temazcal, Jazmina piensa que esa podría ser una imagen del parto: "Así de irreal y de ultratumba es ese momento, así se siente, en el parto, que se abre un umbral entre el inframundo y la tierra, entre la vida y la muerte" (Barrera 2020: 122-123). Tal como podemos advertir, en la obra de Jazmina Barrera abundan los momentos donde se hace visible la sucesión entre el movimiento y la permanencia, entre las querencias y los miedos. Es particularmente notable, en este sentido, la importancia que se confiere, en los tres libros analizados, a las genealogías de mujeres que construyen lazos afectivos entre ellas.

El título de la última sección de *Linea nigra*, "El árbol de nuestra carne", está dotado de una simbología muy poderosa, que permite aglutinar los significados que aparecen paulatinamente, y que se relacionan con esta encrucijada formada por la vida y la muerte. Es por medio de símbolos como el árbol, presente en todo el libro, como Jazmina Barrera consigue hablar de la herencia familiar, femenina, que la experiencia de la maternidad ha revelado para ella.

De manera específica, la expresión "El árbol de nuestra carne" se refiere a una creencia mexicana que Jazmina Barrera recupera de la *Historia general de las cosas de Nueva España*:

Los mexicas creían que los bebés que morían en sus primeros meses de vida se iban a un paraíso con un árbol nodriza, cubierto de hojas de las que manaba

leche. El Códice florentino lo dice con estas palabras: "Se dice que los niños que mueren, como jades, turquesas, joyeles, no van a la espantosa y fría región de los muertos (al Mictlán). Van allá a la casa de Tonacatecuhtli: viven a la vera del árbol de nuestra carne. Chupan las flores de nuestro sustento: viven junto al árbol de nuestra carne, junto a él están chupando". El árbol de nuestra carne. El árbol de nuestra carne. (Barrera 2020: 120-121)

El árbol nodriza referido por este relato reúne dos de los temas que aparecen de forma recurrente, casi obsesiva, en este ensayo: la lactancia, entendida como suministro de vida, y la muerte que rozan tanto el feto que se desarrolla en el vientre materno, como la mujer embarazada. Sin embargo, como ya hemos visto al hablar de los símbolos en general, lejos de agotarse en esta enunciación, las significaciones del árbol se despliegan en cada mención hecha en el libro.

Para Mircea Eliade, todas las interpretaciones que pueden darse al símbolo del árbol se articulan en torno al cosmos vivo en perpetua regeneración (Chevalier y Gueerbrant 1982: 62). Un árbol emblemático en *Linea nigra* será la higuera, que aparece varias veces en el ensayo, como una forma de representar a la abuela de Jazmina. Como explica la autora, su abuela decidió convertirse en doula para asistir a otras mujeres a dar a luz, y también ayudó a sus hijas a ser madres y a cuidar a sus hijos.

Ese árbol vivió muchos años ("Cuando yo era niña tenía más de cien años", escribe Jazmina) y, cuando temblaba, la abuela salía corriendo al patio para abrazarlo mientras repetía muchas veces "Jesucristo, aplaca tu ira". Después de meditar sobre el hecho de que los árboles no son eternos, la autora relata que la higuera "se murió de vieja hace algunos años", estableciendo así un paralelismo entre el árbol centenario y la abuela:

Mi abuela murió en la misma cama donde nació. Quizás no exactamente en la misma cama, pero sí en la misma casa, en una cama que estaba muy cerca de donde estuvo la cama en que nació. Nació y murió en el mismo suelo, y se murió de vieja, igual que la higuera. (Barrera 2020: 136-137)

Una imagen de las tres generaciones de mujeres junto a la higuera —la cual aparece como uno de los miembros femeninos más longevos y estables de la familia— se encuentra al final de la primera sección de *Linea nigra*. Una vez, durante uno de los temblores que suelen ocurrir en la Ciudad de México, la madre de Jazmina corrió a buscar a su propia madre, que ya no podía caminar:

Comenzó a temblar, y en pocos segundos mi madre subió y bajó corriendo las escaleras con mi abuela en brazos, como si fuera una recién nacida. Mi abuela era más alta que mi madre, aunque ya para entonces se había consumido mucho y probablemente pesaba menos que ella. Nos detuvimos las tres junto a la higuera en el jardín, hasta que pasó el temblor. (Barrera 2020: 48)

Más adelante en el texto, al narrar cómo su abuela cuidó a su madre y a su tía, igual que su madre y su tía cuidan a su hijo Silvestre, Jazmina escribe: "Tengo la sensación de que yo también tuve a este hijo para ellas, para mi madre, mis tías

y mi abuela. Como una ofrenda. Lo tuve para ellas y lo tuve por ellas, porque sé que están ahí incondicionalmente” (Barrera 2020: 104).

Del fragmento citado me interesa destacar, en primer lugar, que las genealogías de mujeres ancestras y de cuidado que aparecen en este ensayo se vinculan con la idea de comunidad tal como la entiende el filósofo italiano Roberto Esposito, esto es: como un cuerpo donde la vida es posible, y que se protege a sí mismo —se inmuniza— gracias a una ley que lo obliga al intercambio: “Si lo que me es propio estoy obligado a darlo y espero algo a cambio”, entonces la comunidad “se asume como valor o propiedad entre los intercambiantes” (Hernández Martínez 2018: 222).

En segundo lugar, las palabras de *Linea nigra* que cité líneas arriba recuerdan también lo expresado por Silvia Rivera Cusicanqui acerca de las relaciones establecidas por las mujeres de su comunidad, que la socióloga boliviana explica mediante la metáfora de la mujer tejedora:

Las mujeres siempre tejen relaciones con el otro, con lo otro. Con lo salvaje, con lo silvestre, con el mercado, con el mundo dominante. Siento que hay una capacidad de las mujeres de elaborar relaciones de interculturalidad a través del tejido. Es un reconocer también que el cuerpo tiene sus modos de conocimiento. (Barber 2019)

Lo anterior nos permite, finalmente, vislumbrar el derrotero que siguió la escritura de Jazmina Barrera en su libro más reciente, *Punto de cruz* (2021). Para mostrar la relación entre el pensamiento de Cusicanqui y la novela publicada por nuestra autora, citaré un fragmento del texto que aparece en su contraportada. “Para las protagonistas de *Punto de cruz*”, leemos en el texto de la poeta española Luna Miguel, “la amistad se vuelve la principal herramienta de cuidado, sentido, reparación y resistencia. La amistad y el bordado, esa actividad en que las mujeres de cientos de culturas y épocas encontraron al mismo tiempo la opresión, la represión, la libertad, la comunidad y el arte” (Miguel 2021).

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas, hemos podido observar que la intertextualidad y la écfrasis —considerada como una forma de citación explícita—, son herramientas valiosas para el desarrollo de la voz personal de la ensayista. Hemos visto, igualmente, que la idea que sustenta la práctica intertextual es, en el fondo, coincidente con el tema central de la ensayística de Barrera, formulado desde el título de *Cuerpo extraño* y presente también en los otros dos libros de la autora, a saber: el reconocimiento y la apropiación de lo ajeno como materia de exploración personal y estrategia de composición textual.

Ha sido importante, además, constatar que para la joven escritora, traductora y editora un libro es un cuerpo textual, pues los tres libros analizados incorporan en sí mismos partículas textuales provenientes de otros géneros literarios, de otros autores y de generaciones a veces distantes entre sí. Mediante un término que proviene del lenguaje científico, *microquimerismo*, Jazmina desa-

rolla en estos ensayos una visión propia de la literatura y de la vida, ambas entendidas como entidades colectivas, construidas gracias a muchas interacciones a lo largo del tiempo.

La lectura que he presentado en estas páginas ha querido subrayar que la escritura ensayística consiste, sobre todo, en una práctica de interpretación y de apropiación de las experiencias ajenas, que toma una forma particular al hablar de la vivencia de una maternidad que, desde épocas remotas, se vive en familia. Se trata de una experiencia personal y comunal donde, además, se entrecruzan las dichas de la vida y los terrores de la muerte.

En el corpus formado por *Cuerpo extraño*, *Cuaderno de Faros* y *Linea nigra* escuchamos un entramado de voces que, convocadas por la escritura ensayística de Jazmina Barrera, no aspiran a integrarse en una sola voz dominante, sino que siguen siendo a la vez únicas y múltiples: polifonía de afinidades secretas que cobrará sentido en la interpretación hecha por cada uno de sus lectores. Ensayar tomando prestado, como dice Claudia Kerik sobre la estrategia ensayística de Montaigne, o “depositar la atención, el deseo y la voluntad en algo ajeno”, y acarrear para construir colecciones, como escribe nuestra autora sobre David Foster Wallace (Barrera 2019: 83), tales son las estrategias de composición textual que predominan en *Cuerpo extraño*, *Cuaderno de faros* y *Linea nigra* de Jazmina Barrera.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor. W. (2003). “El ensayo como forma”, in Notas sobre literatura. Obra completa, 11, trad. Alfredo Brotons. Madrid: Akal.
- Aullón de Haro, Pedro (2005). “El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros”, in El ensayo como género literario, ed. Vicente Cervera, Belén Hernández y María Adsuar. Murcia: Universidad de Murcia, 13-24.
- Baena Crespo, Erik (2020). “Llamo ‘ensayo’ a los libros inclasificables, extraños, que bordean los límites: Jazmina Barrera”. Sin embargo.mx, <<https://www.sinembargo.mx/28-03-2020/3756112>> (8 de marzo de 2023).
- Barber, Kattelin (2019). “Silvia Rivera Cusicanqui: tenemos que producir pensamiento a partir de lo cotidiano”. El Salto, <<https://www.elsaltodiario.com/feminismo-pos-colonial/silvia-rivera-cusicanqui-producir-pensamiento-cotidiano-pensamiento-indigena>> (8 de marzo de 2023).
- Barrera, Jazmina (2013). *Foreign Body / Cuerpo extraño*, trad. Dave Oliphant. Ciudad de México: Literal Publishing.
- Barrera, Jazmina (2019). *Cuaderno de faros*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Barrera, Jazmina (2020). *Linea nigra*. Ciudad de México: Almadía.
- Benjamin, Walter (2012). *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, trad. Fernando Ortega. Barcelona: José de Olañeta.
- Cauquelin, Anne (2000). *L'invention du paysage*. París: Presses Universitaires de France.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant (1982). *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. París: Robert Lafont / Jupiter.

- Durand, Gilbert (1993). *L'imagination symbolique*. París: PUF.
- Figari, Carlos Eduardo (2009). "Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación", in *Cuerpo (s), Subjetividad (es) y Conflicto (s): Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, ed. Carlos Figari y Adrián Scribano. Buenos Aires: Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad / CICUS, 101-139.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Glaudes, Pierre (comp.) (2002). *L'essai: metamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- González Arce, Teresa (2016). "Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingravidos* de Valeria Luiselli". *Sincronía. Revista de Filosofía, Letras y Humanidades*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/pdf/69/gonzalez_69.pdf> (8 de marzo de 2023).
- Hernández, Silvestre Manuel (2011). "Dialogismo y alteridad en Bajtín". *Contribuciones desde Coatepec*, <<https://www.redalyc.org/pdf/281/28122683002.pdf>> (8 de marzo de 2023).
- Hernández Martínez, Efrén Vicente (2018). "La biopolítica-impolítica de Roberto Esposito". *Andamios. Revista de Investigación Social*, 15(37) 213-236. <https://doi.org/10.29092/uacm.v15i37.637>
- Kerik, Claudia (2010). "De Montaigne a Walter Benjamin". *Letras Libres*, <<https://www.letraslibres.com/mexico/montaigne-walter-benjamin>> (8 de marzo de 2023).
- Kristeva, Julia (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*, trad. Nicolás Rosa y Vivian Ackerman. México: Siglo XXI.
- Miguel, Luna (2021). "Comentario a *Punto de cruz* de Jazmina Barrera". México: Almadía, contraportada.
- Montaigne, Michel de (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*, trad. J. Bayod Brau. Barcelona: Acantilado.
- Navarro, Desiderio (2006). "Intertextualité: treinta años después". Versión. *Estudios de comunicación y política*, <<https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/275>> (8 de marzo de 2023).
- Pimentel, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2001). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI.
- Tavitas, Montserrat (2020). "Entrevista con Jazmina Barrera". *Argonáutica*. Editorial especializada en traducción literaria, <<https://edargonautica.wordpress.com/2020/02/24/entrevista-a-jazmina-barrera/>> (8 de marzo de 2023).