

BRIANDA DOMEQ DE CUERPO ENTERO: PACTO CÓMPLICE Y AUTOBIOGRAFÍA PICARESCA DE UNA ESCRITORA MEXICANA**Luis Miguel Estrada Orozco**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

luis.estradaorozco@viep.com.mx

Resumen: El presente artículo analizará la colaboración de la escritora mexicana Brianda Domecq en el proyecto *De cuerpo entero* (de 1990 a 1993). En particular, analizaré el modo en que la pieza autobiográfica de Domecq establece un “pacto cómplice” con el lector al utilizar una forma paródica de la picaresca en una narración centrada en la vida personal antes de la vida pública como escritora. En la narración de Domecq, sus relaciones, la experiencia corporal, así como el rompimiento de expectativas marcadas por el género es decisiva. Adicionalmente, incluye elementos disruptivos del presupuesto de la identidad nacional mestiza (mezcla indígena y española) al tratarse de una escritora hija de padre andaluz, madre estadounidense, pero emigrada y establecida en México.

Palabras clave: autobiografía escrita por mujeres, Brianda Domecq, parodia, estudios de género, identidad mexicana, intertextualidad.

BRIANDA DOMEQ DE CUERPO ENTERO: COMPLICIT PACT AND PICARESQUE AUTOBIOGRAPHY OF A MEXICAN WRITER

Abstract: This article will analyze Mexican writer Brianda Domecq’s submission to the project *De cuerpo entero* (1990-1993). Specifically, I will analyze how Domecq’s autobiographical piece establishes an “complicit pact” with the reader in the ways in which she uses the parody of the picaresque in a narrative centered in her personal life, before her public life as an author. In this narrative, Domecq’s relationships, bodily experiences, and breaking with gender expectations are decisive. In addition, she includes elements that disrupt the assumption of a *mestizo* Mexican identity (the mix of indigenous and Spanish) since she is the daughter of an Andalusian father and an American mother, who emigrates and establishes herself in Mexico.

Keywords: women’s autobiography, Brianda Domecq, parody, gender studies, Mexican identity, intertextuality.

DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.7222>

Recibido: el 12 de septiembre de 2023

Aceptado: el 22 de diciembre de 2023

Publicado: el 28 de febrero de 2024

Introducción¹

Las primeras líneas de la pieza autobiográfica con la que Brianda Domecq colaboró en el proyecto *De cuerpo entero*, en 1993, son tan sugerentes que vale la pena citarlas con cierta extensión:

AUNQUE SUELO SER MENTIROSA pueden ustedes *tenerlo por verdadero* cuando les digo que de *muy mal talante escribo* lo que aquí sigue, en primera, porque *a ustedes no les incumbe aunque posiblemente les interese* y después, porque mucho ello me avergüenza, pero como di mi palabra —en parte *por vanidad* y en parte por desidia— ahora más vergüenza me da no cumplir aunque cumpliendo se me vaya el alma por las patas y yo quede como la torta de los dos perros, *a saber botaneada*. (1993: 7, mis cursivas)

En esta breve introducción, Domecq establece una serie de estrategias que atravesarán su texto, a la vez que marca el tono general. En principio, la escritora pone en duda la veracidad de la misma enunciación de sus vivencias personales; luego, llama la atención sobre la postura de los lectores y nuestros intereses por las vidas privadas de personajes públicos. Al cerrar el párrafo, reconoce el compromiso editorial y la vanidad como motores de su historia de vida y concluye con un chiste que recurre al registro coloquial mexicano contemporáneo (“botaneada”, es decir, ponerse como sujeto para burlas o tema de conversación de terceros).

Claudia Gutiérrez Piña nota que Domecq “retoma la figura del pícaro, en un claro guiño con una de las modalidades clásicas del estilo autobiográfico, adaptado a la condición femenina y a la dinámica cultural del siglo XX” (2017b: 98). En efecto, los ecos en el texto de Domecq del *Lazarillo de Tormes* obligan a preguntarnos por la elección del género y su relación paródica con éste. Los lectores familiarizados con los ejercicios autobiográficos notarán además, en la suma de los demás elementos que he mencionado y el modo en que son utilizados transversalmente, una alta conciencia del trabajo en torno a los límites y convenciones del género. Es decir, más allá de entregar una autobiografía ceñida a lo que Lejeune nombró “pacto autobiográfico” —“la afirmación en el texto de esta identidad [la que relaciona al autor firmante con la vida narrada por sí mismo]” (1994: 64)—, Domecq apela a un “pacto cómplice” que se ubica en las coordenadas que Pozuelo Yvancos ha notado en el “tú de la autobiografía”, esto es, un narratario que tiene “un lugar preeminente”, pues justifica “la existencia del discurso en sí y es figura que otorga a la comunicación su dimensión de pacto” (1993: 216). Este mismo narratario, dados los juegos paródicos a los que Domecq recurre, está codificado en la estrategia discursiva como un lector que comparte una variedad de competencias y conocimientos enciclopédicos. Se trata, pues, de una escritora que escribe para gente familiarizada con la tradición literaria en lengua castellana. Este recurso sería de suyo digno de notar, pero lo es aún más al recorrer la biografía de la autora. Al haber nacido en los Estados Unidos, de padre andaluz y madre estadounidense, y al haber tenido como primera lengua el inglés, pero haber desarrollado una carrera en México en lengua castellana, la selección particular de sus estrategias y recursos paródicos nos hace pensar en sus implicaciones en dos direcciones: como una forma de inserción y carta de ciudadanía en un universo lingüístico adoptivo, pero también como un recurso para desactivar la solemnidad de la

¹ Investigación apoyada por Conahcyt de México.

figura pública del intelectual, al tiempo que su propia vida como mexicana naturalizada ensancha los límites de la identidad nacional y la experiencia femenina de la escritura.

De cuerpo entero

La colección *De cuerpo entero* publicada por la Editorial La Corunda y la Universidad Autónoma de México (UNAM), tiene una relevancia particular como punto de encuentro entre los ejercicios autobiográficos del siglo XX mexicano y nuestra actual producción de narrativas del yo, a pesar de que sólo algunos investigadores han logrado ver su importancia. Entre 1990 y 1993, Ediciones Corunda, fundada por la escritora Silvia Molina, publicó en coordinación con la Dirección de Literatura de la UNAM, donde Hernán Lara Zavala fungía como contraparte de Molina (Guerra, 2017: 85) la colección *De cuerpo entero*. En este proyecto, 29 autores y autoras de diversas áreas (poesía, narrativa, teatro) utilizaron un promedio de entre sesenta páginas y hasta setenta y cinco páginas para presentar un texto autobiográfico (Guerra, 2017: 85).

Claudia Gutiérrez Piña (2017a) y Humberto Guerra (2017) coinciden en destacar que el proyecto de finales del siglo XX no se trataba de un proyecto pionero. Silvia Molina reconoce que al solicitar a 29 escritores un texto autobiográfico breve replicaba en algunos aspectos el proyecto publicado entre 1966 y 1968, impulsado por Emanuel Carballo y Rafael Giménez Siles (como lo cita Gutiérrez Piña, 2017b: 85). Entonces, el crítico y el editor convocaron a once autores (entre los que estaban Salvador Elizondo, Sergio Pitol y José Agustín), a enviar un texto autobiográfico breve a la colección “Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos”. Claudia Gutiérrez Piña destaca las particularidades de este ejercicio: en principio, la precocidad, que rompía ya con la noción de la autobiografía como una historia de vida narrada al final de la misma (2017a: 186). En el caso de los seleccionados, “ninguno pasaba de los cuarenta años y algunos ni siquiera de los treinta” (Gunia, 2020: 1). En segundo lugar, Gutiérrez destaca el acto deliberado de posicionamiento público de los autores, como lo confirmaría el propio Carballo en su *Diario Público*, donde recordaría que la intención de la colección era hacer que los autores ingresaran en el mercado bajo la lógica del mercado: el texto autobiográfico funcionaba para dar a conocer al autor-persona y, así, a la obra, invirtiendo los términos usuales de la ecuación (Gutiérrez Piña, 2017a: 185). Finalmente, Gutiérrez Piña detecta los aspectos estéticos del ejercicio: todos los autores exploraron la flexibilidad estructural y estilística del género con herramientas literarias afines a sus propios intereses (2017a: 186).

Durante estos años, el proyecto de Carballo y Giménez Siles no fue un esfuerzo aislado. Entre 1965 y 1966, Antonio Acevedo, jefe del Departamento de Literatura del INBA, convocó a 33 autores a una serie de conferencias en el Palacio de Bellas Artes. En ellas, el autor se presentaba ante el público y luego leía parte de su obra. Las conferencias fueron recogidas en dos volúmenes en la editorial Joaquín Mortiz. En sendas introducciones, se tratan las conferencias como un “hecho de excepción en la vida cultural mexicana” (1966: 7) que modificó “la relación tradicional entre el lector y el escritor” en el medio mexicano (1967: 7). Recorriendo la nómina de los invitados, salta una diferencia notable con el proyecto anterior. Aquí se trata de autores en distintos puntos de sus carreras; están los autores posicionados como Arreola y Rulfo, y otros

cuyas carreras están a punto de despegar, como Juan García Ponce. Por otro lado, en este proyecto sí se incluyen mujeres, lo cual no ocurrió en el mencionado anteriormente.

Son notables, por cierto, las opiniones adversas que recoge Gutiérrez Piña sobre las conferencias, en particular, las que atacan la imprudencia, la irreverencia o la falta de compromiso político de los autores jóvenes (2017a: 190). Parece así que surge algo que será otra constante en las narrativas autobiográficas futuras: la posibilidad del humor como arma. En este sentido, algunos de los cuentos de corte autobiográfico de *La ley de Herodes*, de Jorge Ibarguengoitia, comparten el uso del humor y toman distancia, como notó Huberto Batis al reseñar el libro del guanajuatense, del proyecto de Carballo y Giménez: “una autobiografía a diez años luz de las escritas por los jóvenes de Empresas Editoriales, tan solemnes” (citado en Lámbarry, 2022: 94). Solemnes, en efecto, con la notable excepción de las autobiografías precoces de José Agustín y Carlos Monsiváis, quienes dan claras muestras de poder aplicar el humor desenfadado con el que narran (José Agustín) o miran a la sociedad (Monsiváis) hacia sí mismos. Adicionalmente, en *Los narradores ante el público* ya están los cuestionamientos sobre la solemnidad de lo nacional, tema que quince años atrás (pienso en las publicaciones del grupo Hiperión y en *El laberinto de la soledad*) habían estado en el centro de la discusión intelectual.

En este sentido, el trabajo de Molina da continuidad a la idea del posicionamiento del autor, mientras sus convidados continúan con las exploraciones estéticas. A la distancia, las particularidades del proyecto son notables: se han incluido más mujeres y la narrativa no es el único invitado.

Brianda Domecq y el “pacto cómplice”

En su colaboración a *De cuerpo entero*, Brianda Domecq narra sus orígenes, su infancia y vida familiar, sus mudanzas entre México y Estados Unidos, para concluir con su matrimonio y asentamiento en México, y la decisión de convertirse en escritora en su segunda lengua, el castellano. En suma, su narrativa se centra en los aspectos anteriores a su vida pública, pues “Lo demás es en gran parte conocido, por lo que contarle sería inútil” (1993: 60).

El primer aspecto para destacar del trabajo de Brianda Domecq es su evidente autoconsciencia del artefacto literario que es el texto autobiográfico. Dado el punto histórico en el que se encuentra y los antecedentes en la tradición tanto en lengua castellana como mexicana, Domecq escribe estableciendo un “pacto cómplice” con el lector. Es decir, se trata de una escritura autobiográfica que, en cierto sentido, utiliza tanto la enciclopedia presupuesta de un “lector modelo”, para usar el término de Umberto Eco, como la relación de su parodia con ésta; además, utiliza a su favor los debates posmodernos de la veracidad de la autobiografía (y, en general, de los géneros no ficticios). Esto se logra a través de dos estrategias: 1) utilizando como punto de partida la parodia estructural y temática de una ficción narrativa fundacional por excelencia, *Lazarillo de Tormes*; y 2) reiterando el destino inevitable de “contadora de mentiras” de la narradora e invitando al lector a su juego mediante recursos de humor, como la ironía. Lo que me interesa destacar aquí en torno a lo que llamo el “pacto cómplice” es la certeza con la que estas estrategias textuales se mueven. Domecq, en todo momento, juega con el conocimiento

compartido con sus narratarios, evocados siempre en plural y surgidos a raíz del texto que escribe bajo demanda y bajo protesta.

La forma picaresca, en efecto, es el primer marco intertextual. Baste comparar los subtítulos que darán cuenta de la división episódica de la vida narrada. Para dar cuenta de sus orígenes, Brianda Domecq subtitula: “DE CÓMO NACÍ Y CUYA HIJA FUI”, parafraseando el subtítulo del Tratado Primero del *Lazarillo*: “Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue”. Consciente del narratario final, Domecq pone en el lugar del “Vuestra Merced” al lector, actualizando el marco histórico. Si la vida de Lázaro es puesta bajo juicio a los ojos de un tercero superior en jerarquía social, la vida de Domecq es, de modo análogo, puesta bajo juicio a los ojos del lector. Pero no sólo su vida, sino también su forma de narrarla y la posibilidad de que mienta sobre sí misma. En este punto, como mencionaba antes, Domecq cuenta con la complicidad del lector del mismo modo en que los lectores del anónimo autor del *Lazarillo* podían navegar con cierta soltura por el mundo de referentes a los que la propia estructura textual hacía alusión.

Agustín Redondo, al analizar el contexto de producción del *Lazarillo*, identifica ciertas expectativas lectoras generadas por la proximidad de la forma narrativa del texto. Su propia materialidad apuntada a la “literatura de cordel”, orientada al entretenimiento; su apelación a una persona de mayor jerarquía, le daba una orientación epistolar; narrar un hecho de interés y entretenimiento público, también evocaría en los lectores la experiencia de las “*relaciones de sucesos* que tanta difusión tuvieron en la España de los Austrias, por ser la forma primitiva de las gacetas” (Redondo, 1993: 105). Así, en 1550, el lector contaba con suficientes elementos para disfrutar la ambigüedad deliberada de la obra. Domecq, por lo que parece en su narración, es consciente tanto de este referente, como de la capacidad lectora de ubicarlo y/o trabajar con sus implicaciones. Como recordaba Paul Ricoeur en “La vida: un relato en busca de narrador”, los materiales de la tradición literaria, y su “interacción entre los dos factores de innovación y sedimentación” (2006: 14) forman los modelos desde los cuales partimos para generar las estructuras narrativas que impactan, incluso, nuestra propia capacidad de narrarnos a nosotros mismos. Con alta conciencia de las implicaciones del modelo que parodia, Domecq aprovecha incluso sus ambigüedades.

En este sentido, vale la pena regresar a Pozuelo Yvancos, quien analiza la autobiografía como un género fronterizo entre la ficción y la no ficción, y sitúa el debate teórico en torno a ésta en lo que podría resumirse como dos líneas opuestas: a) las que afirman que toda autobiografía es literaturización, luego, ficción; y b) quienes se resisten a considerar toda autobiografía como una ficción, en buena parte porque algunas no entran ni como obras literarias y en ocasiones pueden ser usadas como registro histórico. “A ello se añade el continuo juego de trasvases de unas prácticas a otras y de ironización continua por la que los autores, en el horizonte de expectativas de la autobiografía y con sus propias formas han construido ficciones que sólo cabe leer como tales” (Pozuelo Yvancos, 1993: 185). Precisamente entre estas prácticas se encuentra el marco que supone la duda sobre la veracidad de su texto. Además del citado inicio, “AUNQUE SUELO SER MENTIROSA...” (Domecq, 1993: 7), se encuentra el cierre de la narrativa, “Para aquellos que quisieran reclamarme la largueza o cortedad de este escrito sus verdades o mentiras, sólo diré que ni está aquí todo lo que fue, ni todo lo que fue está aquí y que hace muchísimo tiempo yo dejé de

distinguir entre la verdad y la mentira pues toda verdad hecha recuerdo y palabras es mentira” (1993: 60).

Pozuelo Yvancos, al discutir la formación del “yo” autobiográfico, encuentra que las propias posiciones del debate maniqueo al que alude en su análisis se encuentran en dos lugares epistemológicos. Es decir, “Que el «yo» autobiográfico sea un discurso ficcional, en los términos de su semántica, de su ser lenguaje construido, [...] no empece que la autobiografía sea propuesta y pueda ser leída —y de hecho lo sea tantas veces así— como un discurso con *atributos* de verdad” (Pozuelo Yvancos, 1993: 202, mis cursivas). Al enfatizar “atributos de verdad” quiero señalar que la solución a la discusión de la autobiografía como un género fronterizo, como bien apunta Pozuelo Yvancos, se encuentra en su contexto de producción y lectura (1993: 207). Es decir, en su producción y lectura hay mecanismos análogos a los que Beth Jörgensen señala en relación con la propuesta de Eric Heyne en torno a la literatura de no-ficción: el centro está en la duda lectora; en tanto que el autor y sus estrategias proporcionan el estatus factual (*factual status*), la propia afirmación de veracidad invita al lector a determinar la adecuación factual (*factual adequacy*) (Jörgensen, 2011: 16). Esto implica, en el caso que nos ocupa, una expectativa de complicidad deliberada por parte de la estrategia seguida por Domecq: al saber que el mecanismo de lectura tendrá dudas, en lugar de salvarlas, las impulsa.

Antes hablaba, con Ricoeur, de la importancia de los modelos y referentes literarios. Dado que la construcción de ese “yo” en la configuración del texto está orientada en un sentido claro, la autobiografía de una escritora, el uso de los referentes marca su propia inserción dentro de una tradición. Para Sylvia Molloy, al recordar la tradición de la autobiografía hispanoamericana, la “escena del libro” era determinante (1993: 15). Domecq, un poco a contracorriente de este tipo de escena más bien de corte decimonónico (el escritor en ciernes en la biblioteca familiar), apela a los orígenes de su educación sentimental más visceral, una relación de raíces emotivas con el hecho literario. En este sentido, el padre es una figura decisiva. Se trata, en la visión de la construcción de su infancia, de un contador de cuentos nato que convierte la vida familiar de Brianda Domecq en un relato a la altura de los grandes referentes literarios: “Así, mis primeros años pasaron en una realidad imaginaria cuyo principio [el enamoramiento de sus progenitores narrado por su padre] fue la más grande historia de amor jamás oída, que hacía sombra a la de Romeo y Julieta, convertía en polvo la pasión de Lady Chatterley, dejaba en vergüenza a Anna Karenina y Madame Bovary” (1993: 10). El mismo nombre, Brianda, tomado de la historia familiar de la familia Domecq en su defensa de Jerez de la Frontera contra la invasión mora a la península ibérica: “No era nombre que me correspondiera sino otra historia que habrían de endilgar a la mía” (1993: 13). Antes comentaba cómo la ambigüedad de la condición ficcional del discurso autobiográfico del “pacto cómplice” de Domecq se activa con sus invitaciones a la duda, pues es una contadora de mentiras. En los ejemplos citados arriba, vemos que su humor, entre la hipérbole de la historia de amor y la salida de registro de la palabra “endilgar”, también refuerza esta ambigüedad. Hay algo en su versión de los hechos, parece sugerirnos, que puede estar sacado de proporción o de contexto.

Por otro lado, al mudarse del Nueva York donde transcurren sus primeros años al espacio semirural de New Canaan, Connecticut, se trata para la niña de un espacio vivido con cierta

adecuación a las fantasías: el bosque, los ciervos, el sótano. Todo a merced de la imaginación infantil: “Nada pudo haber alimentado aquellos cuentos de mi primera infancia como la libertad en soledad que la granja ofrecía: era un inacabable abrevadero para la curiosidad y la imaginación, cosas ambas que tenía yo bien estimuladas por la incorregible costumbre de mi padre de romancear la vida” (1993: 16). La literatura, así presentada, es en cierto modo un modelo de mirar, de narrar y de narrarse, pero también un repositorio universal de referentes. Destaca, sin duda, que en este vasto mundo de referentes la narradora haya elegido un libro fundacional en su segunda lengua y que haya buscado además adecuar el tono de la narrativa a ciertos giros y registros coloquiales del dialecto mexicano. Como anunciaba ya, además de un “pacto cómplice”, se trata de una estrategia que pone de relieve la pluralidad de sus orígenes y su destino final como narradora en una lengua y en un país. Con su forma picaresca de narrar, Domecq afirma su carta de ciudadanía como escritora mexicana.

Identidad y subversión

Como describía antes, el texto regresa a la convención renacentista del uso del subtítulo al interior del texto para delimitar episodios. Entre ellos, destacan aquellos que se refieren a las distintas formas en las que la narradora establece sus particularidades de identidad y comienza a presentar las subversiones a las convenciones que guiarán su forma de vida.

En “A GUISA DE ENTRADA”, “DE CÓMO NACÍ Y CUYA HIJA FUI”, “DE LA PRIMERA MUDANZA Y DE CÓMO LLEGAMOS A VIVIR AL PARAÍSO” y “DE CÓMO SE PERDIÓ PARA MÍ EL PARAÍSO”, narra sus orígenes como nacida en Nueva York, en los Estados Unidos, hija de un español de cierta alcurnia perdida y una estadounidense neoyorquina. Es importante recordar que esta autobiografía se encuentra en una colección de escritores mexicanos que tiene antecedentes que buscan tanto presentar a las escritoras y escritores como impulsar las plumas nacionales. Como se vio en el recorrido, predominan los autores varones sobre las mujeres, pero incluso antes de llegar a la cuestión de género, Domecq presenta una primera excepcionalidad biográfica. Contra el supuesto tácito de pertenencia a la comunidad mexicana por nacimiento (que elude la discusión sobre las comunidades migrantes) y contra las narrativas nacionales que asumen la identidad mestiza como base de la homogeneidad étnico-cultural del país; un identidad mestiza entendida como una mezcla de español e indígena, tan afín a la “mestizofilia entre los ideólogos revolucionarios” (Basave Benítez, 2011: 16), se trata de una narradora que presenta con humor su mezcla de antecedentes multiculturales: “una mezcla tan disparatada de sangres, con algo de francés, inglés, español y moro, y otro tanto de alemán, judío, irlandés, y norteamericano que vengo a ser una especie de puchero de sobras con más sazón que sustancia” (Domecq, 1993: 9). El humor, nuevamente, funciona como un antídoto contra la solemnidad de las metanarrativas dominantes. Como detecta Paola Vázquez Almanza al revisar los retos a los presupuestos de la identidad mexicana fincados en el siglo XX, la literatura que avanza hacia y en el nuevo siglo puede apoyar la ampliación de la representación de las identidades culturales que conviven en un país más complejo que sus mitos (2019: 358-360).

Además del origen cultural y la homogeneidad mestiza, también apunta hacia la construcción del género.

Al hablar de la vida en New Canaan, Domecq, además de continuar con la educación sentimental de la vida romanceada ofrecida por su padre, también habla de su capacidad de hacer faenas de campo, las cuales son el comienzo de su rompimiento con el paradigma femenino: “Aprendí todas las cosas que un hombre debe aprender y en ello iba el perjuicio porque en vez de hacerme hombre de bien me convertí en mujer torcida” (1993: 18). Del mismo modo que existe un “lamento irónico” por sólo haber aprendido a “contar mentiras”, aquí hay otro por no haber llenado el paradigma de la expectativa de género que, de cualquier modo, no hay interés en llenar.

El sentido de identidad y género se configurará de distintas maneras a través de la autobiografía. Durante el primer trayecto, de la infancia al fin de la adolescencia, el cuerpo será decisivo en cuanto *locus* en donde las expectativas de género se realizan y subvierten. Paul John Eakin, apoyado en investigaciones como la del psicólogo Ulric Neisser, hace notar que la memoria es una construcción que evoluciona constantemente y se genera no sólo desde la mente, sino también desde el cuerpo. El lenguaje y las prácticas culturales codifican sus formas de generar significados, pero el propio cerebro comprende en un primer momento su relación corporal con el mundo (Eakin, 1999: 22). El cuerpo, en la autobiografía que Domecq nos ofrece, es más relevante tanto más joven es. En principio, incluso sin tratarse de un evento que pueda recordar realmente, su nacimiento es un evento predominantemente corporal: la narradora describe su cesárea, nacer de nalgas, además de hechos como que su madre no la haya amamantado, que le falte el dedo meñique del pie izquierdo (1993: 12). Su relación con el mundo, antes de ser verbal, es física.

En este sentido, el fragmento “DE CÓMO MIS PADRES DECIDIERON ENVIARME A LA ESCUELA Y DE LOS DESATINOS QUE ALLÍ APRENDÍ” es ilustrativo. En la escuela no sólo aprende la excepcionalidad de su nombre andaluz en un ambiente angloparlante (se habitúa a ser llamada “Brayenda Domequiui”, [1993: 25]), sino que se enfrenta por primera vez a las expectativas de género y su rechazo a ellas. Cuando un niño le jala las trenzas, ella se defiende con violencia y una profesora la detiene y lleva a rastras “hasta la dirección para que la Miss Johnson pudiera instruirme acerca de cómo deberían comportarse las *«ladies»*... De esta manera aprendí que como *«lady»* no tenía derecho a defenderme, que debía ignorar cuanto insulto me lanzaran, que el sentido de la palabra *«justicia»* varía según el sexo, que las mentiras dichas con suficiente convicción se convierten en verdad y que lo último que quería ser en la vida era una *«lady»*” (1993: 26).

La dimensión del género se complica cuando el avance hacia la pubertad da paso a otro episodio de violencia que será entregado al lector como revelación. En la escuela, la narradora se hace de un grupo de amigas “que coincidían conmigo en que el peor castigo [...] era el de haber nacido niñas. Para remediar tan desafortunada situación decidimos que era mejor ser caballos” (1993: 28) y juegan a correr y relinchar, hasta que un grupo de niños las ve y decide ser vaqueros. Una a una, las atrapan y las mandan a un corral imaginario. La niña Brianda se mantiene libre hasta el fin, rodeada por vaqueritos: “Por escaparme de uno caí en la trampa de los otros tres y fui

tumbada al suelo. Llegó el cuarto y, mientras sus cuates me sujetaban para evitar ser descontados por las coces que daba, me bajó los calzones. No dije nada, y esta es la primera vez que lo cuento, pero nunca más fui caballo” (1993: 28). En Domecq, esta experiencia de la violencia física y la conciencia de no desear ser mujer se suman: en apariencia, no hay escapatoria a su conjunción.

La dimensión corporal en su sentido de sexualidad tendrá un nuevo momento más adelante. Una noche, los padres deciden mudar a la familia a México y mandan a la niña a un campamento de verano en Maine mientras preparan el viaje. Allí, la niña encuentra un ambiente hostil controlado por un niño a quien llama el “macho dominante”, a quien ella confronta de inmediato. Pero no es lo único que halla, pues también priman las teorías de John Dewey. Para el psicólogo, el antídoto a la morbosidad infantil sobre el sexo es destapararlo todo “sobre todo, el cuerpo. Eliminado el tabú, satisfecha la curiosidad, los niños se olvidarían del sexo hasta que fuera hora para ello y crecerían sanos y constructivos” (1993: 40). Así, los dormitorios son compartidos y los vestidos para las clases de natación también: “No había duda: se trataba de que nos viéramos los unos a los otros” (1993: 41). La curiosidad se gasta pronto, aunque “La curiosidad no desaparece, sólo se muda [...] De la curiosidad nace el amor” (1993: 41). En un giro a su relación, el niño Macho Dominante le confiesa su amor, ella le corresponde y tiene un fugaz noviazgo infantil.

Las convenciones y los retos del género tienen un último factor. Este, mucho más pragmático y educativo que los anteriores. Después del nacimiento del hermano menor (cuando la narradora cuenta con seis años y medio), Domecq narra cómo los celos la vuelven una niña difícil. Cerca de los ocho años es enviada a pasar un tiempo con su abuela, quien le muestra a través de su pragmatismo otra cara de la feminidad y también le descubre tempranamente su vocación. Para la narradora, es una experiencia formativa decisiva, pues “Ahí vine a aprender todo lo que la escuela no supo enseñarme y que me ha servido más o menos para valerme en la vida por mí misma” (1993: 30). Incluso sin proponérselo, la narradora contrasta a su abuela, su entorno y su carácter con las expectativas de género que el entorno social le ha enseñado. Por un lado, se trata de una casa “femenina” (con adornos recargados) donde vive una mujer que “tenía un carácter sólido y fuerte” que lleva las riendas de la casa, se opone sin ambages al abuelo, cuida a su propia madre a pesar de que al marido (el abuelo de la narradora) le incomoda; venida de una infancia de pobreza, es una administradora financiera cautelosa y férrea (1993: 30). Es decir, rompe con algunos estereotipos de una “lady”, como se le han enseñado en la escuela.

Este apartado de la autobiografía destaca en un aspecto más: su bilingüismo, pues está lleno de frases en inglés de la abuela; verdades que la abuela lanza sin explicaciones, y que el yo autobiográfico apenas contextualiza para el lector: “*Loneliness is a cancer*”, cuando explica la dificultad de vivir en la pobreza siendo hija única; “*Waste not, want not*”, cuando la nieta quiere dejar comida en el plato; o “*Men are no good. Women are devious, you can't trust them*” (1993: 33). La narradora recuerda que “aun cuando se contradecía, yo iba acomodando aquellas máximas junto a los sinsabores e iras para usar como direcciones de mi vida” (1993: 34). Es decir, existe un deliberado esfuerzo creativo propio de la recreación autobiográfica, en la que no sólo se crea la narrativa personal, sino también su conocimiento, es decir, las interpretaciones del hecho vital. En este sentido, su abuela es su punto de entrada al mundo real. Entra a este por una

mujer, no un hombre, pues su padre la ha hecho habitar con él la realidad romanceada: “Escuchándola, se me fue abriendo el panorama de un mundo que yo desconocía, un mundo real y no de fantasía, acerca del cual había que tener opiniones definidas y emitir juicios irrefutables para evitar contaminarse de todo lo malo” (1993: 34-35).

El apartado cierra con un paso hacia la vocación definitiva: después de hacer un berrinche y patear las antigüedades que la abuela adora, la señora apunta en una de ellas, un portarrevistas antiguo, que esa pieza maltratada se heredará a la nieta a la muerte de la abuela. Luego invita a la nieta a la cocina a que le cuente un cuento y la nieta cuenta algo “muy largo, enredado y fantasioso”; “Tú vas a ser escritora”, le dice, y al día siguiente le regala un cuaderno y un lápiz nuevos. “A partir de entonces comencé a escribir y descubrí el camino y la huida que, en alguna forma, me han permitido sobrevivir” (1993: 37). De un modo pragmático, la abuela le entrega una herramienta real y una posibilidad para canalizar su ímpetu narrativo. Una vez más, y como antes en el caso del padre-contador-de-historias, hay una suerte de destino del que la “pícaro” no puede escapar.

La figura de la abuela volverá a aparecer cuando la narradora explique el trauma que supone la mudanza a un país que desconoce viviendo el fin de la infancia y el inicio de la adolescencia en un idioma que desconoce y tiene que aprender a dominar desde la cotidianidad antes que desde la vida académica: “Las primeras raíces se me fueron secando y no desarrollé otras. Perdí la noción de mí misma... *Aprendí a hablar español en la cocina*, a fumar cigarrillos en la escuela y a besarme con el vecino en la azotea de la casa. Lo único que me quedó de aquella otra vida fue el cuaderno...” (1993: 48, mis cursivas). Este se vuelve a la vez diario, borrador de versos y, con el tiempo, práctica para su narrativa, pues a pesar de su mal desempeño en la escuela con frecuencia logra convencer a los profesores de que le permitan entregar cuentos como composiciones, que recuerda como “increíbles y melodramáticos” (1993: 48).

El cambio en el tono narrativo, en este punto, es notable. El registro que parodia a la picaresca se disuelve a ratos en formas contemporáneas de narrar la rebeldía adolescente: “Fumaba a escondidas por todas partes y, cuando mis padres se iban de vacaciones, hacía fiestas en la casa sin permiso o saqueaba el armario para ponerme los mejores vestidos de mi madre e ir al cine con algún cuate” (1993: 49). Como se ve, hay poco o ningún interés en el uso previo del registro paródico de la picaresca. Se usa el lenguaje coloquial (“cuate”), pero ni la sintaxis ni la selección léxica da ninguna idea de que exista un referente previo (como sí ha ocurrido con los subtítulos). Tal como los puntos de ironía y juego disminuyen con el fin de la infancia, conforme la edad avanza, la voz de la narradora adquiere cierta autonomía del punto inicial de su parodia. Se autodefine. Aunque seguirá jugando en menor medida con el referente picaresco, mantendrá el humor y los coloquialismos de su época.

El gran periodo de rebeldía (cinco años resumidos muy velozmente) que viene tras la mudanza culmina cuando la mandan a un internado en Massachussets a los quince años. De vuelta en EE.UU., se reencuentra con su abuela con quien entonces ya habla de “política, de problemas sociales, del movimiento de liberación femenina, del sexo (*“Everything changes when sex raises its ugly head”*)” (1993: 50-51). Sin embargo, la experiencia de la vida dividida en dos países le genera una especie de desarraigo acumulado. Por unos meses estudia en un *college* en

Nueva York tras terminar el *high school*, pero la soledad y el sentimiento de deriva la hacen volver a México con su familia. Entre varias búsquedas de raíces para suplantar las pérdidas, hace trabajo social, busca la religión gracias a una amiga monja, y conoce a quien será su marido. Así como antes se nota una disolución en tramos del registro paródico, en este punto la velocidad con que se narra la vida adulta contrasta con la infancia. Ya no hay un mundo de grandes momentos en pequeños escenarios. La narración se acelera y salta años en líneas: “El hijo nació al año y la niña tres años más tarde y yo me encontré amarrada a casa” (1993: 51). Muy a su pesar, llega justo al punto de cumplimiento de expectativas de género que la infancia buscaba rechazar.

La configuración del yo autobiográfico, en este punto, comienza un camino acelerado hacia el punto donde la narración terminará: la conversión de la narradora en una escritora mexicana, es decir, su figura pública. Los procesos del yo, así, atisban hacia los rasgos de pertenencia a una comunidad nacional. ¿Cómo convertirse en miembro de una comunidad distinta a la del nacimiento? Como vimos, su propia experiencia vital ya es transcultural, en el sentido en que Ángel Rama utilizaba el término de Fernando Ortiz. Cuando dos culturas entran en contacto, la de menor poder sufre pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones de elementos culturales de la dominante. Para Rama, estas “se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transcultural” (2013: 39). El caso de Domecq, insisto, es particular, pues viniendo de una pareja de padres de dos culturas diferentes (andaluz y neoyorquina) y luego insertándose en una comunidad distinta (la mexicana), su experiencia vital ya supone un proceso constante de pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. En este sentido, volvemos a la implicación de la elección del modelo a parodiar, es decir, la implicación de la relación intertextual entre texto fundacional (*El lazarillo*) y texto producido (la autobiografía). Vía el padre (hispano), hay un marco de inserción al entorno mexicano al menos desde la lengua del progenitor.

Vida privada y pública

Si bien la narradora ha concedido a algunas de las expectativas de género, el ansia por la escritura no ha concluido. Luego de que se inscribe a un curso de escritura creativa por correspondencia de los EE.UU., se da cuenta de que aún quiere escribir “en inglés para lectores gringos”, a pesar de ya vivir inmersa en una nueva cultura: “Corté entonces el último cordón umbilical que me unía a mi país de origen. Dejé de pensar, hablar, leer y escribir en inglés y me fui tras la conquista de mi nuevo instrumento de trabajo” (1993: 54). Tras este rompimiento inicia su trayecto dentro de las múltiples áreas de la vida cultural mexicana, al ingresar al departamento de publicaciones del Comité Organizador de las Olimpiadas de 1968. En este punto, la perspectiva de una mujer de origen extranjero iniciando en el mundo cultural mexicano, articulada en retrospectiva desde los mecanismos de la narrativa autobiográfica, presenta una visión particular del entorno en un punto decisivo en la narrativa nacional. Así, narra (no sin cierto humor que pone en perspectiva la crisis política nacional) cómo veía escritores entrando y saliendo, hablando del movimiento estudiantil

y los deportes, y utiliza el pretexto para dar un par de golpes críticos tanto al entorno de la oficialidad como a la actitud política de cierta intelectualidad mexicana:

Aprendí acerca del tiempo mexicano cuando vi que los programas de lujo salían ya pasados los eventos por lo cual nadie los compraba; de los escritores cuando me enteré que estaban más interesados en el tequila que mi jefa guardaba en su cajón que en cumplir con su trabajo; y de la política cuando varios intelectuales llegaron al trabajo rasuraditos y de traje un día después de la toma de la Universidad. (1993: 54)

El último tramo de la vida narrada pasa a la protagonista por el márquetin y la traducción, ambas experiencias agridulces. Al perder la ayuda doméstica cuenta que “Renuncié al trabajo y volví al seno del hogar a cumplir con *las odiadas labores propias de mi sexo*: hacer camas, preparar comidas, cuidar hijos y limpiar. En mi tiempo libre, o sea los diez minutos antes de dormirme, *seguí escribiendo en el cuaderno*” (1993: 55, mis cursivas). Sin embargo, un último vuelco la coloca definitivamente en el camino de la literatura: con treinta años, el negocio de su marido progresa y sus hijos entran a la escuela. El tiempo de cuidado se reduce drásticamente y no tiene que aportar económicamente: “me sentía ya muy vieja, pero tragándome mi orgullo, me inscribí en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e inicié la carrera que habría de enseñarme el oficio al que aspiraba” (1993: 59).

En este sentido, el último párrafo ofrece un cierre particular, pues muestra la oposición de la vida privada contra la vida pública. Después de hablar sobre sus orígenes familiares, sobre su experiencia infantil, la experiencia binacional y el establecimiento definitivo en México, Brianda Domecq cierra con la transformación definitiva del yo-narrador-personaje. El párrafo de cierre se divide en tres partes. Primero, anuncia que no detallará lo que pasa tras el punto en que se convierte definitivamente en escritora mexicana en español: “Lo demás es en gran parte conocido, por lo que contarle sería inútil” (1993: 60). Posteriormente, vuelve a la actitud de posible duda del lector y a su vocación de tejedora de ficción: “Para aquellos que quisieran reclamarme la largueza o cortedad de este escrito sus verdades o mentiras, sólo diré que ni está aquí todo lo que fue, ni todo lo que fue está aquí y que hace muchísimo tiempo yo dejé de distinguir entre la verdad y la mentira pues toda verdad hecha recuerdo y palabras es mentira” (1993: 60), para cerrar con una evocación de autoridad a su modelo: el *Lazarillo de Tormes*, cuyo texto cita.

Es decir, la autora se detiene en el momento en que su propia voz, de modo lúdico y con plena conciencia de su calidad de artefacto literario, ha contado todo aquello de lo que el lector no podría enterarse de otro modo. La “publicación” de libros, así, se asimila a la idea de una figura igualmente “pública”. Si uno de los objetivos de la colección es presentar a autoras y autores, lo más importante para personas como Domecq es todo aquello antes de la “publicación” (vida pública, obra pública), pero que conduce a ello.

Conclusiones

En un momento de cambio sobre las expectativas de lo nacional, como lo fue el final del siglo XX mexicano, la autobiografía de Brianda Domecq abre un espacio de discusión crítica notable. No se trata, en su caso, del prohombre nacional de la literatura autobiográfica del siglo XIX e inicios del XX (viene a la mente José Vasconcelos), pero tampoco se trata de la experiencia del escritor (en masculino) que se “toma en serio” (como fue el caso de algunas de las autobiografías del proyecto de Carballo y Giménez Siles). A través del “pacto cómplice” que trabaja con el lector y sus conocimientos de la autobiografía y la tradición literaria en un sentido amplio, Domecq nos invita a reflexionar sobre la propia figura del escritor en lo que Pozuelo Yvancos llama el “mercado de nombres propios”, que es el mundo editorial, a pesar de las afirmaciones postestructuralistas en torno a la muerte del autor (Pozuelo Yvancos, 1993: 205). Este “pacto cómplice” obliga al lector a trabajar con los recursos paródicos del modelo picaresco, pero también con los límites en las convenciones del género autobiográfico haciéndolo dudar, invitándolo a cuestionar mediante el humor y las sugerencias de lo dudoso que es el propio discurso autobiográfico en boca de quien lo enuncia. La elección de una narrativa fundacional para la lengua española se puede entender como un deliberado modo de asimilación a su nuevo instrumento, como ella llama a su segundo idioma. Con esta asimilación, pero con el uso de coloquialismos y de giros lingüísticos propios de su nuevo contexto, Domecq enfatiza la construcción de la persona en que se ha convertido. Por otro lado, para Domecq, la picaresca como modelo asume que la vida a narrar tiene algo de subversivo, de no conformidad, de azaroso también que, sumado a sus orígenes fuera de la narrativa nacional, nos permite ensanchar no sólo nuestros límites de la frontera autobiográfica, sino de la propia noción (y papel en sociedad) de la intelectual mexicana.

Bibliografía

- ACEVEDO, Antonio (comp.) (1966): *Los narradores ante el público. Primera serie*. México, INBA—Joaquín Mortiz.
- (comp.) (1967): *Los narradores ante el público. Segunda serie*. México, INBA—Joaquín Mortiz.
- BASAVE BENÍTEZ, Agustín (2011): *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia* México, FCE.
- DOMECQ, Brianda (1991): *De cuerpo entero*. México, Ediciones Corunda—Dirección de Literatura UNAM.
- EAKIN, Paul John (1999): *How Our Lives Become Stories*. Ithaca, Cornell University Press. DOI: <https://doi.org/10.7591/9781501711831>
- GUTIÉRREZ PIÑA, Claudia L. (2017a): “La autobiografía como género de frontera: dos escritoras mexicanas *De cuerpo entero*”. *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 10: 84-100. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.165>

- (2017b): “La precocidad en la autobiografía mexicana. Un proyecto editorial. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*”. *La Palabra*, 30: 183-199. DOI: <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6962>
- GUERRA, Humberto (2017): “La autobiografía mexicana a través de sus colecciones”. *Cuadernos del CILHA*, 18/2: 73-93.
- GUNIA, Inke (2020): “Las autobiografías de Gustavo Sainz y José Agustín. Construcciones del yo y posicionamientos para acceder al campo literario en el México de los años sesenta”. *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latinoaméricaines*, 6: 1-19. DOI: <https://doi.org/10.4000/cecil.2411>
- JÖRGENSEN, Beth E. (2011): *Documents in Crisis. Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*. New York, SUNY Press. DOI: <https://doi.org/10.1353/book12688>
- LÁMBARRY, Alejandro (2022): *Jorge Ibargüengoitia: un escritor entre ruinas*. Guajuato, Universidad de Guanajuato.
- LEJEUNE, Philippe (1994): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion.
- MOLLOY, Sylvia (1991): *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge, Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553844>
- POZUELO YVANCOS, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Editorial Síntesis.
- REDONDO, Agustín (1993): “Texto literario y contexto histórico-social del *Lazarillo* al *Quijote*”. En Manuel García Martín (comp.): *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 95-116.
- RAMA, Ángel (2013): *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI Editores.
- RICOEUR, Paul (2006): “La vida: un relato en busca de narrador”. Trad. José Luis Pastoriza Rosas. *Ágora. Papeles de Filosofía*, 25/2: 9-22.
- VÁZQUEZ ALMANZA, Paola (2019): *Aquello que dejamos de ser. Ficción y nación en México*. México, Siglo XXI Editores.

© Luis Miguel Estrada Orozco



<http://ojs.elte.hu/index.php/lejana>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C