

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 10, septiembre-diciembre 2024, Sección Flecha, pp. 34-56.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i10.175>

Erotismo y cotidianidad femeninos: Representación y desmitificación en *Bestiario doméstico* de Brianda Domecq

Female Erotism and Everyday Life: Representation and Demystification in Brianda Domecq's *Bestiario Doméstico*

Julio Romano Obregón
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México

ORCID: 0000-0002-8325-6196
julio.romano@uaeh.edu.mx

Recibido: 15 de abril de 2024
Dictaminado: 08 de julio de 2024
Aceptado: 30 de julio de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.5 México.

Erotismo y cotidianidad femeninos: Representación y desmitificación en *Bestiario doméstico* de Brianda Domecq

Female Erotism and Everyday Life: Representation and Demystification in Brianda Domecq's *Bestiario Doméstico*

Julio Romano Obregón

RESUMEN

En *Bestiario doméstico* (1982), Brianda Domecq retrata, satiriza y desmitifica múltiples aspectos de la vida de la mujer en los ámbitos doméstico, sexual y social. Las opresiones que históricamente han definido la condición de la mujer, señaladas y criticadas por Mary Wollstonecraft ya en el siglo XVIII, y que han sido ejercidas desde la posición de dominación masculina, encuentran en la obra de Domecq una crítica que pretende subvertir estereotipos y fantasías construidos desde la visión masculina de lo social, que reduce el papel de la mujer al ámbito doméstico, en sentido funcional, cuando no a lo meramente decorativo.

Palabras clave: erotismo; dominación masculina; cuento; emancipación; hogar.

ABSTRACT

In *Bestiario doméstico* (1982), Brianda Domecq portrays, satirizes and demystifies women's daily life in domestic, sexual and social fields. Oppressions that have defined the role of women in society, perpetuated mainly by male dominance, have been observed and criticized since 18th Century by Mary Wollstonecraft. These oppressions and this dominance find in Brianda Domecq's fiction a portrait but also a critic that pulls to subvert stereotypes as well as fantasies built from a male vision of how

society should work, a vision that reduces women's role to a domestic function, when not limited to the decorative.

Keywords: erotism; male domination; short story; emancipation; home.

INTRODUCCIÓN

Brianda Domecq Cook (Nueva York, 1942) es quizá más conocida por un episodio de su vida personal: un secuestro, que luego volcó en testimonio en *Once días... y algo más* (1979), que por su ficción, contenida en *Bestiario doméstico* (1982), *La insólita historia de la santa de Cabora* (1990) y *Un día fui caballo* (2000), además de algunas antologías. *Bestiario doméstico* no es precisamente un volumen de juventud, sino una obra de madurez. En él, las historias están protagonizadas y narradas mayormente por personajes femeninos, cuyas voces, experiencias y reflexiones cuestionan, consciente o inconscientemente, las lógicas de un universo dominado por lo masculino y las relaciones que, como consecuencia de ello, limitan no sólo el comportamiento, sino también la manera de concebir el mundo de la mujer.

Aunque escasa, la crítica que se ha ocupado de su obra se ha enfocado sobre todo en el papel que ocupa Brianda Domecq en el panorama general de la literatura mexicana escrita por mujeres, en cómo la mujer está representada en su ficción, en función de contextos específicos —el porfiriato, el siglo xx, el espacio y el tiempo míticos—, y en el tono paródico con que ha abordado la mitología judeocristiana.

Javier Durán (2002) documenta un temprano interés académico por *La insólita historia de la Santa de Cabora* de Domecq, que es constatado por Samuel Manickam (2011), quien considera que esta obra ocupa la mayor parte de los trabajos dedicados a la autora. En palabras de Domecq, *La insólita historia de la Santa de Cabora* es de alguna manera una respuesta a la novela *Tomóchic* (1899) de Heriberto Frías, uno de cuyos capítulos presenta a Teresa Urrea, “La Santa

de Cabora”, de manera negativa y condescendiente (cit. por Shaw, 1999, pp. 291-292). Así, la propuesta estética de Domecq puede leerse como una subversión ante la manera en que Teresa Urrea es representada en la literatura mexicana y como una reivindicación del personaje histórico real, a través de la ficción, pues es entendida y configurada como un personaje complejo con un destino trágico (Shaw, 1999; Durán, 2002; Valderrábano Bernal, 2017). Este papel subversivo de la figura femenina en la narrativa de Brianda Domecq ha sido constatado por la crítica que también se ha ocupado, aunque menos, de *Bestiario doméstico*, obra contemporánea e incluso antecesora de lo que Samuel Manickam (2011) entiende como un *boom* de literatura mexicana escrita por mujeres:

Of the less than two dozen articles dealing with Domecq’s works presently listed in the MLA database only seven focus solely on this author’s works (as opposed to other articles which include her in thematic and comparative studies of works by Latin American female writers). And the overwhelming majority of this small scholarly corpus are about the richly written *La insólita historia de la Santa de Cabora* [...]. Much less scholarly attention is given to *Bestiario doméstico* published almost thirty years ago in 1982 at the outset of the present “boom” of Mexican female literary production, and years before Ángeles Mastretta and Laura Esquivel, two of the best-known writers of the present generation, stepped into the limelight. While some scholars have mentioned this collection of short stories in conjunction with works by other Mexican female writers, or discussed (cursorily and otherwise) one or two of the stories, none have given it the detailed critical attention this exquisitely written, often humorous and quite insightful thin volume of short stories deserves (p. 42).¹

¹ En la base de datos de la MLA hay menos de dos docenas de artículos que abordan la obra de Brianda Domecq; de ellos, sólo siete se ocupan de ella en solitario (el resto son estudios temáticos y comparados sobre escritoras latinoamericanas, que la incluyen). Y la enorme mayoría de este minúsculo corpus académico se centra en la opulenta *La insólita historia de la Santa de Cabora* [...]. Mucha menor atención académica ha recibido *Bestiario doméstico*, publicado hace casi treinta años, en 1982, en los ciernes del actual “boom” de literatura mexicana escrita por mujeres, y varios años antes de que Ángeles Mastretta y Laura Esquivel, dos de las escritoras más celebradas de esta generación, salieran a la palestra.

Bestiario doméstico está dividido en dos partes. A la primera la integran diez relatos independientes, de atmósfera cotidiana, que constituyen propiamente el “Bestiario doméstico”, aunque no esté titulada así internamente; la segunda parte, “Trilogía”, reelabora y parodia el *Génesis* bíblico, centrándose en dos personajes: Lilith, la antecesora de Eva, excluida de los textos bíblicos canónicos, y Sammaël, que encarna a una serpiente, que también se manifestará de otras maneras a lo largo de las Escrituras. Es este un ejercicio similar al que ya había hecho, aunque en otro tono, Marguerite Yourcenar en *Fuegos* (1974), colección de cuentos en que la autora belga reelabora, y en algunos casos actualiza, una serie de mitos grecolatinos y cristianos, entre ellos las historias de Aquiles, Clitemnestra y María Magdalena.

Como señala Manickam, los trabajos críticos que se aproximan a la obra de Domecq suelen ser comparativos o contextuales. Nuala Finnegan (2001), por ejemplo, analiza el tema del embarazo en Domecq, Rosario Castellanos y Ángeles Mastretta, mientras que Gloria Prado G. (1995) desarrolla un estudio comparativo entre “Trilogía” de Domecq y “Adán y Eva” de Jaime Sabines. Por su parte, tanto los trabajos de Juanamaría Cordones-Cook (1999) y Lorraine Kelly (2008; 2010) como el del mismo Manickam (2011) se centran en *Bestiario doméstico*, aunque el mayor peso analítico suele recaer sobre “Trilogía”.

Para Kelly (2008), la ficción de Brianda Domecq constituye un intento por establecer “a non-archetypal female subject within the national space” (p. 104),² que se vale del humor como recurso subversivo para exponer “one or more of what could be considered the tools of patriarchy to confine women to the margins” (2010, p. 151).³ Manickam encuentra en una reflexión de Rosario Caste-

Algunos académicos se han referido a esta colección de cuentos en relación con la obra de otras escritoras mexicanas, o comentado (apresuradamente) una o dos historias, pero nadie le ha puesto a este pequeño volumen, exquisitamente escrito, a la vez humorístico y profundo, la atención crítica y detallada que merece. Traducción propia.)

² Un sujeto femenino no arquetípico para su contexto nacional. Traducción propia.

³ Una o varias de la que podrían considerarse herramientas del patriarcado para confinar a la mujer a los márgenes. Traducción propia.

llanos la plena justificación del uso del humor que hace Domecq como mecanismo para exhibir lo caducas y anacrónicas de dichas estructuras sociales. Castellanos sugiere que antes que recurrir a la “indignación” o el “llanto” para condenar las ideas en que tales estructuras se sostienen y las costumbres que de ellas derivan puede resultar más conveniente “poner en evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles. Les aseguro que tenemos un material inagotable para la risa” (cit. por Manickam, 2011, p. 43).

Manickam se vale de algunos ensayos de Rosario Castellanos para emprender el análisis de algunos de los cuentos de Brianda Domecq. Y si bien puede argumentarse que ambas, por ser escritoras mexicanas del siglo xx –Castellanos era sólo diecisiete años mayor que Domecq–, podrían compartir preocupaciones similares, que están presentes en su obra, también es cierto que las estructuras sociales que ambas señalan, critican y ridiculizan no son producto del siglo xx, sino que en éste siguieron operando, a tal grado que en su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) Mary Wollstonecraft plantea problemas en torno al papel de la mujer en la sociedad que siguen apareciendo como tales en la obra de Brianda Domecq, escrita casi doscientos años después.

OPRESIONES Y EMANCIPACIONES

Bestiario doméstico (1982) de Brianda Domecq opera, en general, en función de transgresiones, verbales o comportamentales, a través de las cuales la mujer se libera, o intenta liberarse, de distintas formas de encierro, literales y metafóricas: de lenguaje, corporales, domésticas, ideológicas, físicas, religiosas.

Pero ¿de qué se tiene que liberar la mujer domecquiiana? Mary Nash (2006) documenta que desde mediados del siglo xix ha primado en Occidente un discurso eurocentrista, según el cual los grupos humanos de orígenes étnicos caucásicos se entienden como jerárquicamente superiores a cualesquiera otros. Y “De igual modo, el esencialismo biológico funciona en el discurso de género, como dispositivo simbólico que afirma un régimen de representaciones culturales, que establecen la jerarquización de una supuesta

diferencia natural entre hombres y mujeres” (p. 42), que pone a los primeros por encima de las segundas. Esto, así como la maternidad como función biológica, permitió asignar a los distintos espacios de acción humana dos funciones opuestas: lo público, masculino, y lo doméstico, femenino:

el instinto maternal coronaba a todos los atributos femeninos. El discurso de la domesticidad sostuvo una definición estricta de la masculinidad y la feminidad en este nuevo orden moral de la economía de mercado, y estableció una clara jerarquización de género en el hogar, donde el padre y el marido asumían la autoridad como cabeza de familia, legitimando la sumisión de los otros miembros dependientes. [...].

Por oposición a los componentes de autoridad masculina, basados en la razón y su asignación ciudadana en el ámbito público, la representación cultural de la feminidad se ha basado en la dependencia, en el modelo de madre y cónyuge, devota y silenciosa, consagrada a su familia, con la reclusión estricta en el espacio doméstico (p. 43).

No en vano el “ángel del hogar” es probablemente el arquetipo femenino por excelencia de la literatura romántica del siglo XIX (Hernández Palacios, 2001; Mora Perdomo, 2010; Cruz-Cámara cit. por Manickam, 2011, p. 51). Y aun cuando el siglo XX ha sido testigo de la progresiva incorporación de la mujer a los diversos espacios públicos (Nash, 2006, pp. 43-44; Castañeda Rentería, 2019, p. 126), la vinculación social de lo femenino con lo doméstico no ha desaparecido no sólo de los imaginarios sociales, sino también de las prácticas.

Desde finales del siglo XVIII, Mary Wollstonecraft había entrevisto y descrito muy lúcidamente algunas condiciones bajo las que se desenvolvía la mitad de la humanidad a la que ella pertenecía. El problema no apareció en el siglo XIX ni desapareció en el XX. Una de las principales preocupaciones de Wollstonecraft (2013) era la desigual educación que recibían hombres y mujeres. Mientras a aquéllos se les formaba y educaba en un sistema riguroso y estricto, para resolver las cuestiones prácticas de la vida y desenvolverse

en ésta con plena independencia, es decir, en el espacio público, éstas recibían una educación “desordenada” y “fragmentada”, en atención a su “situación de dependencia y sus ocupaciones domésticas”, por lo que para ellas el aprendizaje era “sólo algo secundario”, pues su principal deber era ser “agradables”, a través del cultivo de lo que entonces se entendía como virtudes (pp. 21 y 29), todo ello de acuerdo a los principios sobre la educación que había propuesto Jean-Jacques Rousseau. ¿Agradables a quién? Al ser del que dependían. ¿Virtudes como cuáles? Las que no representaban para este ser una amenaza, es decir, actitudes pasivas: “la dulzura, la docilidad y el afecto servil”, además de la sumisión, la lealtad y la ignorancia, a la que se le decía inocencia (pp. 39 y 55). Sin perder de vista que estamos, con Wollstonecraft, en el siglo XVIII, ¿no resultará raro encontrar que sus observaciones siguieron siendo válidas para el siglo XIX, en algunos dominios para el siglo XX y aun para el XXI, si bien en menor medida?

“De las rosas y otras cosas”, el relato que abre el *Bestiario doméstico* (1996), se inicia de la siguiente cursi manera: “Su delicada sensibilidad, acostumbrada a evitar hasta las espinas de las rosas, se pinchó un dedo y sangró amargamente” (p. 11). El relato continúa en el mismo tono, que cambia de golpe al final de la escena: “Ella vio cómo el diminuto hilo de sangre se escurrió por la superficie de su felicidad, manchó sin remedio una inocencia redonda y cerrada, hizo dibujitos obscenos sobre la piel de su plenitud y fue a dar sin más rodeos a la puerta de su casa, a la calle, y finalmente a la cloaca, a mezclarse con toda la mierda del mundo” (p. 11). Ese cambio de tono revela las intenciones satíricas e irónicas del relato. En las siguientes páginas, iremos descubriendo las funciones y la rutina cotidiana de Mariana, la protagonista, quien suele esperar, ya con la comida hecha, con una alegría inenarrable y con una rosa en la mesa, a Francisco, su marido. Tal como a Rousseau le hubiera gustado, según quien, parafraseado por Wollstonecraft (2013), la mujer debe constituir “un objeto de deseo seductor, una compañía dulce para el hombre, cuando quiera relajarse” (2013, p. 26). Pero el día en cuestión, a Francisco lo desconcertó que, al llegar, no estuviera todo listo para satisfacer sus necesidades. Incluso “un suspiro

que colgaba fuera de lugar” (Domecq, 1996, p. 11) le hizo sospechar que algo se había roto quizá para siempre: los suspiros no tenían nada que hacer ahí, en la casa, en el hogar, dominio de lo femenino, de la mujer, construida, como se ha dicho, para agradar. Al cultivarse en la mujer casi exclusivamente estas llamadas virtudes, prosigue Wollstonecraft (2013), se descuida en ellas la formación del espíritu, es decir, del entendimiento. Y son esos “entendimientos sin cultivar” (p. 31) los que la hacen dependiente. De donde se deduce que la cultivación de virtudes opuestas, es decir, “culturalmente” masculinas, como la melancolía (p. 39), las hace perder encanto, es decir, funcionalidad en el mundo dominado por lo masculino, y que ejercitar el pensamiento las hará, paulatinamente, independientes. A este último respecto dice Wollstonecraft: “una educación adecuada o, hablando con mayor precisión, una mente bien equipada, posibilitaría a una mujer soportar la vida de soltera con dignidad” (p. 38), es decir, sin necesidad de depender de nadie. Por eso, a Francisco le desconciertan dos cosas de Mariana: primero, que al tercer día del pinchazo, que implicó el descubrimiento de su propia vulnerabilidad y de sus estados de ánimo no decorativos, ella apareciera “vestida de sobrio traje gris y zapatos de calle, sin maquillar y con el cabello opaco anudado bruscamente en la nuca” (Domecq, 1996, p. 17); segundo, y más escandaloso, que ella empezara a ejercer sus propias facultades intelectuales:

–Francisco, ¿por Dios!, no seas pesado –contestó sin abrir [la puerta de su habitación]–. Déjame en paz: estoy pensando.

Atravesado por un pasmo duro y frío, Francisco entendió: el asunto era peor que grave y probablemente irremediable. ¡Mariana estaba pensando! ¡Mariana, cuyos únicos pensamientos florecían al borde de la sensualidad en todos los tonos posibles y quien una vez dijera que el empecinado vicio de la razón era la causa de toda infelicidad humana!

–Tú piensa por mí, Francisco –había dicho–. No me pidas ser racional ni lógica. Piensa por los dos. A cambio, prometo crearte un hogar como ninguno, un capullo milagroso, una crisálida de luz y calor en donde todos los pesares del mundo se disolverán en céfiros (p. 14).

La independencia de Mariana amenazaba la estabilidad y el orden doméstico y vital de Francisco, en torno a cuyas necesidades giraba dicho orden. En cuanto las necesidades de Mariana empezaban a manifestarse, ese orden amenazaba con corromperse, con disolverse:

Encerró a Mariana en un castillo impenetrable y lo colmó de plantas y peces y aves y toda expresión de flores y obras de arte y de música. Entre aquellos altos muros herméticos, gozó a su mujer como jamás hombre había gozado mujer alguna desde tiempos mitológicos. ¡Cómo podía entender que de repente le naciera la endemoniada necesidad de pensar! (p. 15).

Ese castillo era, claro está, el hogar, pero no un hogar diseñado en función de las necesidades de Mariana, mujer multidimensional, sino en las que Francisco, el hombre, la sociedad, creía que eran las necesidades de Mariana. No es casual que al final del relato la autora señalara que su personaje femenino hubiera descubierto “la amargura del canto de los canarios en cautiverio” (p. 18), pues como tal era tratada, en plena concordancia con la imagen acuñada por Wollstonecraft (2013) para referirse a las mujeres que han sido “Confinadas en jaulas como especie emplumada” (p. 72). Aquí puede estar encerrada la razón de que Domecq haya elegido para su libro el título de *Bestiario doméstico*: las diez instantáneas de los relatos que integran la primera parte del volumen retratan esa lucha del canario por salir de la jaula, del confinamiento doméstico, del castillo, como Rapunzel. Sin embargo, dicho encierro, aun cuando no es en rigor un castigo o un encarcelamiento, es “the traditional patriarchal view of marriage”, con funciones definidas (Kelly, 2010, p. 154).⁴ Manickam (2011) ve aquí claramente cómo Mariana es una representación del “ángel del hogar” decimonónico, que, sin embargo, cobra conciencia de su situación, que está lejos de ser idónea para ella, aun cuando así lo haya percibido por mucho tiempo: “In this story Mariana confines herself to her house and daily occupies herself with not only the chores at home but also

⁴ La noción patriarcal tradicional de matrimonio. Traducción propia.

in maintaining her exquisite beauty and striving to be a delicate and poetic presence for her husband Francisco” (p. 51),⁵ hasta el fatídico día en que decide ponerse a pensar, momento a partir del cual el desasosiego la rodea.

En cambio, en el cuento “(Yo) ¡Clonc!” , ocurre lo contrario. El narrador describe así a la mujer de la que se quedó prendado, justamente porque no se ajustaba a lo que la sociedad, o cierta sociedad, esperaba ella:

Ella era del “pueblo”, ya saben: clase media-media o media-baja, es difícil distinguir porque desde aquí arriba en donde nos tienen aislados a los ¡CLONC! todos se ven iguales, como los chinos. [...]. Ella era activista, pero lo que se llama *activista*; siempre andaba en manifestaciones, marchas, protestas y demás borlotes que se arman ahí en el popular. [...]. Donna dejó los borlotes y yo me escabullí de los gorilas, e iniciamos un romance relámpago de esos de asiento trasero en el auto y mesa de primera fila en el restaurante [...]. Lo del asiento trasero era por consentimiento mutuo; lo de la mesa era debido al nombre (Domecq, 1996, pp. 27 y 28).

La historia parece esquemática, moldeada a partir de una circunstancia socorrida hasta el cansancio, desde los cuentos infantiles, las telenovelas, las películas de Disney hasta alguna canción de Selena (Quintanilla y Astudillo, 1994): un hombre y una mujer, de estratos sociales distintos, inician un romance al que se opone medio mundo. A diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las tramas de este tipo, en Domecq la relación se desarrolla sin mayor sobresalto hasta el día de la boda; sin mayor sobresalto, salvo uno, en apariencia menor, que llamó la atención de (Yo) —como se denomina el personaje narrador—: “En cuanto nos hicimos novios formales, Donna perdió la voz” (Domecq, 1996, p. 28). Metafóricamente, claro está, es decir, el activismo fue quedando poco a poco relega-

⁵ Aquí, Mariana se confina a sí misma a su hogar y a sus ocupaciones cotidianas, que no se limitan a las tareas domésticas, sino que contemplan también mantener su exquisita belleza y esforzarse por ser una delicada y poética presencia para su esposo, Francisco. Traducción propia.

do a un segundo plano, hasta desaparecer. Y con él, Donna: “No fue sino una semana antes de la boda cuando descubrí el papel membretado y la placa dorada que Donna había mandado a hacer como sorpresa para la puerta de la ‘residencia’. –Es que estoy tan orgullosa de llevar tu nombre” (p. 28).

El título del relato es el nombre cifrado del personaje-narrador, desde su propia perspectiva, donde “(Yo)” sustituye al nombre propio y “¡CLONC!” a su apellido, un apellido que denota una posición social aventajada. En contraste, a la mujer, Donna, se le asigna el apellido cifrado Naiden (p. 27): ella es Donna Naiden, es decir, por paronimia, una Doña Nadie, alguien “del pueblo”, como se le define al momento de introducirla en el relato.

Si Wollstonecraft (2013) dice que la falta de exigencia intelectual y práctica para con la mujer, así como su encauzamiento hacia lo superficial y placentero –no siempre placentero para ella–, ha hecho de ella un ser dócil, dispuesto al sometimiento, lo mismo le ocurre al noble. Los mejores talentos, alega, se cultivan en las clases medias, que deben esforzarse para resolver sus vidas; no así en las esferas más privilegiadas de la sociedad, donde la proclividad a los placeres hace a las personas, palabras más, palabras menos, unos inútiles (p. 55 y ss). El (Yo) ¡CLONC! parece pertenecer a esta esfera y responder parcialmente a las expectativas que con respecto a él se tienen. Se asume plenamente como parte de ella, asume su destino pasivo, cuando Donna, quien ha sufrido una transformación en sentido inverso a la de Mariana, opta por renunciar a la lucha, en todo sentido, y asumirse como objeto decorativo, ornamentado con el apellido de su pareja, y por preservar la especie y el linaje, mediante el esperado nacimiento de un “¡clonquecito!” (Domecq, 1996, p. 29). El saber, el entendimiento, el cultivo del espíritu, no le ha sido negado a Donna, sino que ella renunció a éste. Antes que querer escapar del molde o comportamiento esperado, busca adherirse a él, por conveniencia. Un fenómeno que explica así Wollstonecraft (2013): “el entendimiento, estrictamente hablando, ha sido negado a las mujeres, y el instinto, sublimado como ingenio y astucia para los asuntos de la vida, ha sido puesto en su lugar” (p. 69). A esa astucia que sustituye a la razón apela Donna,

que opta voluntariamente por la dependencia y el confinamiento doméstico, que tanto escozor provocaba a Wollstonecraft (pp. 54 y 80). Pierre Bourdieu (2000) definirá a esta tendencia, en apariencia voluntaria, a favorecer mediante la propia elección los intereses del detentador del poder, asumiendo un papel de dependencia, como “dominación simbólica” (pp. 55-58). Ocurre cuando el dominado asume como propios los intereses de quien domina, sin que éste tenga que recurrir a la fuerza o a la violencia física para ver su voluntad cumplida. Donna parece encajar en este molde. Mientras esta conversión resulta favorable, de acuerdo con sus propósitos inmediatos, para Donna, no lo es para (Yo) ¡CLONC!, que renegaba de su origen y pretendía huir de él y el destino que implicaba. Finalmente, acepta su destino trágico, pero cómodo: no tiene ya que esforzarse para alcanzar sus objetivos de supervivencia, sino simplemente mandar a imprimir tarjetas con su nombre:

Trabajo no conseguí, pero sí me pusieron una hermosa oficina en el decimoquinto piso de ¡CLONC & CLONC! Asociados. Me asignaron un sueldo mensual de seis cifras gordas y forraron todo con cuero del bueno, incluyendo a la secretaria. Todo el mundo sabe que no hago nada, pero ¡con ese nombre! ¿quién necesita trabajar? (p. 29).

Ambos personajes sucumben a la molición que supone una vida acomodada, la cual, según observó también Wollstonecraft (2013), hace a mujeres y hombres “débiles e indulgentes”, destino que es, sin embargo, más fatal para la mujer que para el hombre, pues aquella no tendrá más remedio que confinarse en el espacio doméstico, mientras que éste aún puede convertirse en soldado o estadista (pp. 108-109).

CONTRA EL EROTISMO

Hay que atribuir, antes que a Mary Wollstonecraft, a su época un cierto recato al momento de referirse al cuerpo y al sexo como espacios también de enclaustramiento para la mujer. La pensadora inglesa hace alusión a la prostitución, a la libertad sexual, a la infidelidad y al aborto, pero elige las palabras. En las sociedades dominadas por principios que culturalmente se reconocen como

masculinos, la mujer, si amante, ha de ser agradable, y si esposa –o prospecto de tal–, casta; debe, en cualquier caso, procurar hacerse respetable, exigencia, según los principios de la época, incompatible con la posición de amante. Igualmente, se ha de preservar a toda costa su inocencia, es decir, mantenerla en la ignorancia, en una infancia perpetua. Al hombre, en cambio, se le concede mayor libertad en estos terrenos, se le permite menos constancia. Todo esto cuando ambos son presas de “las mismas debilidades” (Wollstonecraft, 2013, pp. 16 y 30-34).

Más explícito en el tema, también por razones de época, Pierre Bourdieu (2000) ve en las relaciones y conductas sexuales relaciones también de dominación. El deseo masculino, argumenta, es un “deseo de posesión, de dominación erótica”; y una de sus evidencias es, continúa, “el disfrute del placer femenino, del poder hacer disfrutar” (pp. 34 y 35). Cuando la mujer finge placer, arguye, lo hace debido a que entra en juego la dominación simbólica: ella, sacrificando su propio placer, se comporta como él espera que se comporte, es decir, reaccionando como corresponde a la demostración de virilidad y potencia. Otras demostraciones de este vigor manifiesto, desde la perspectiva masculina, recaen en el acto de desvirgar memorablemente a la mujer y en producir una abundante progenie, especialmente masculina.

Dos de estos tres mitos en torno al vigor viril son desmitificados por Brianda Domecq en el relato “In Memoriam”. Mientras en “Sombra entre sombras”, Inés Arredondo narra también el episodio del inicio de la vida sexual de la protagonista, Laura, aunque con un cierto exceso de ceremonia, Brianda Domecq en “In Memoriam” le resta dignidad e importancia al acontecimiento.

Habiendo Nuala Finnegan (2001) establecido paralelismos entre la obra de Domecq y la de Rosario Castellanos y Ángeles Mastretta, y habiendo Lorraine Kelly (2008) identificado intertextualidades entre la obra de Domecq y las de Octavio Paz y Rosario Castellanos, a más del vínculo ya señalado entre *La insólita historia de la Santa de Cabora* de la escritora nacida en Nueva York y el *Tomóhic* de Heriberto Frías, no resulta descabellado proponer que la narrativa de Brianda Domecq dialoga, incluso en tono paródico,

con otras voces de la literatura mexicana. La misma Domecq se revela como una conocedora minuciosa de la obra de Arredondo (Domecq, 1995), para quien reclama un acercamiento crítico más profundo que el que se había hecho al menos a fines del siglo xx (pp. 241-242):

Para comprender la mística arredondiana, hay que establecer el marco dentro del cual surge: la sociedad y la religión patriarcales. Cada cuento es un intento de establecer lo femenino dentro del sistema anquilosado de valores, creencias y costumbres patriarcales [...]. Lo femenino es aquello que la ideología patriarcal, con sus valores masculinos absolutos de luz, razón, espíritu, lógica, autoridad, poder, posesión, etc., reprimió y trató de negar: lo oscuro, intuitivo, emocional, amoroso; la carne, el erotismo, el misterio, etcétera (p. 243).

Volteemos hacia el cuento mencionado de Arredondo (2014), a la escena que nos interesa:

Me tendí en la cama como se me había ordenado y fingiendo dormir me quedé inmóvil, con la espalda pegada sobre aquel colchón que tanto me había ilusionado. [...]. No tuve que esperar. La sábana fue bajando muy lentamente y sentí que por mis cabellos, por mi cara, capullos frescos y olorosos me iban cubriendo: eran azahares. La sábana siguió bajando hasta que todo mi cuerpo estuvo cubierto con aquellas flores, una por una, y yo sentí sus labios sobre mi piel. Cubierta de fresca y de perfume lo dejé que besara una a una las abiertas flores del limonero y, como ellas, me abrió. Sentí algo que acariciaba mis entrañas con ternura y dulce cuidado. [...]. Después de mi gustoso y lento espasmo me quedé dormida entre mis flores, y nadie interrumpió mi sueño (p. 318).

La sutil descripción de cada momento y sensación sentida por la protagonista contrasta con el desparpajo con que Domecq rememora la misma vivencia personal por parte de la protagonista de “In Memoriam”, título que es una ironía. Domecq (1996) arranca: “Lo perdido suele quedar en el último lugar en que se deja y encontrarse en el último lugar que se busca, por tanto lo mío debe andar

todavía en aquel sórdido motel de paso del Puerto” (p. 70). “In Memoriam” sustituye la amplia casa de “Sombra entre sombras” por un motel, la noche de bodas por unas vacaciones en la playa, el lecho cubierto de azahares por una lancha inflable –y luego por una cama con otro tipo de decorados–, la experiencia del hombre que se desempeña con pulcritud en el terreno amatorio por un adolescente que apenas sabe lo que hace y la solemnidad del encuentro por un ir y venir más bien errático:

Él me recostó sin problemas sobre la colcha y comenzó a besar-me con la torpeza usual. Yo me convertí en la expresión por antonomasia de la languidez: no fuera [a] ser que algún movimiento se malinterpretara como de cooperación. No recuerdo haber sentido nada, ni excitación, ni deseo, nada. [...]. Él me acariciaba los pechos y el sexo, mientras yo emitía pequeños gemiditos para convencerlo que ya estaba más allá del bien y del mal, con la voluntad totalmente rendida [...] y en ese momento una ola inoportuna descargó toda su furia sobre nosotros (Domecq, 1996, p. 72-73).

Y más tarde, en el motel, se reinicia el rito fallido en su primer intento:

él regateaba con el encargado para que por cien pesos nos prestara el cuarto hasta las tres de la mañana. Sentí malbaratada mi virginidad, y temí que mi iniciación –ya propiedad pública– se volviese fantasía masturbatoria de cuanto empleado sombrío albergara el motel. El cuarto, con inconfundibles señas de infinitas noches pasajeras, oponía un deslucido color pardo al impúdico anaranjado de la sobrecama. [...] me entregué a lo inevitable. En fin, todo terminó como tenía que ser y yo, ni modo, no sentí nada. Por supuesto, en esos días también esperaba el terremoto de San Francisco (pp. 73-74).

Aun cuando el cuento de Inés Arredondo no idealiza el primer encuentro sexual de una adolescente, sí dota de cierta solemnidad al episodio. La narradora-protagonista, incluso, conserva algo de la inocencia –que es ignorancia– que señala Wollstonecraft, así la termine perdiendo progresivamente, conforme progresa la historia. La protagonista del relato de Domecq, en cambio, más maliciosa

—es decir, no ignorante de la experiencia a la que se enfrenta—, aun cuando casi todo el tiempo está en control de la situación y en posición de tomar decisiones, *decide ceder* ante los deseos del hombre, cuando ella no estaba particularmente entusiasmada por el encuentro; incluso, conforme éste se desarrolla, le hace creer a su pareja, Juan, que lo está haciendo maravillosamente, quizá para que éste no se sienta vulnerado en su hombría: la dominación simbólica entra en juego. A pesar de que la protagonista de Domecq ha tomado un papel más activo que la de Arredondo, aún hay espacios por conquistar.

A este respecto, conviene señalar que en dos cuentos más de Brianda Domecq, “Pequeño ejercicio en absurdo” y “El cuerpo de Adelaida”, el cuerpo se representa también como jaula, siguiendo la metáfora de confinamiento de Wollstonecraft. En el primero, el personaje masculino, entrados los cuarenta años y ante el declive pasional de un matrimonio que ha durado un par de décadas, comienza a preocuparse notablemente por su apariencia física: “Fingí no darme cuenta cuando, aguijoneado por ella, se hizo un trasplante para taparse la calvicie, cambió sus trajes circunspectos por una amezclillada moda juvenil, se bañó en Aramís y se compró una especie de circuito electrodoméstico para reducir las aburguesadas llantas” (Domecq, 1996, pp. 60-61). Sintiendo desplazada, la protagonista asume un rol activo en la seducción:

Embrujé las humanidades usuales y las envolví en libídine de negra gasa y encaje. Un unto de cremas aromáticas desató la incontinencia sosegada en mi piel. [...]. Con violencia casi obscena me deschongué el cabello y lo dejé caer, liviana y salaz, sobre los hombros desnudos. [...]. Me extendí sinuosa sobre el sofá blanco, midiendo con precisión la curva interrogativa de la cintura (p. 62).

Despreciada, ignorada por su marido, sustituida por el fulgor de la televisión, la protagonista opta por el exilio de lo doméstico. Si no de cuerpos, asistimos aquí a un intercambio de papeles y actitudes, en donde la mujer toma la iniciativa y defiende lo que entiende por su territorio, mientras el hombre, atizado por un interés distinto al

deseo que puede despertarle su esposa, alberga un cada vez más minucioso aliño y cuidado por su apariencia física, comportamiento, según Wollstonecraft (2013), más propio de la mujer, a quien “desde la infancia se le enseña que la belleza es el centro de la mujer, la mente se ajusta al cuerpo y, deambulando por su jaula dorada, sólo busca adorar su prisión” (p. 55).

Si la belleza es atributo de la mujer, el hombre, sin poseer mayormente gracia física, puede encarnar un papel de seductor. Algo así ocurre en el octavo relato de *Bestiario doméstico*. Adelaida, la protagonista, se ve seducida inconcebiblemente por un hombre “bajito, flaquito, desganzadito, pelirrojo, barbón y muy macho” (Domecq, 1996, p. 64). Descubre así, desconcertada, un tipo de placer que “no tenía nada que ver con los nocturnos de Chopin, ni ejercicios de piano, ni tejidos en punto de cruz, ni clases de historia del arte, ni la elaboración de succulentos platillos para el futuro marido” (p. 65), es decir, nada de lo que tradicionalmente, según apunta Wollstonecraft, se ha de inculcar a la mujer ha resultado placentero para ella, si bien lo es para su entorno, principalmente doméstico y masculino. Ante semejante demostración de poder viril, el de seducir a pesar de ser un individuo más bien defectuoso, Adelaida ansía situarse en esa posición: devenir hombre. En una clara parodia del mito de Fausto, Domecq hace que Adelaida invoque a Mefistófeles y le ofrezca, para sellar el trato, su cuerpo, pues “Las mujeres no tienen alma” (p. 67), según le hace ver el Adversario. Ante esta observación, Mackinam parece ofrecer una razón más por la cual, siguiendo el razonamiento de Mary Nash, ya expuesto, se sitúa a la mujer en una posición inferior con respecto del hombre en la jerarquía social estatuida en Occidente: desde Aristóteles y los Padres de la Iglesia se ha cuestionado que la mujer tenga alma (Mackinam, 2011, p. 50), y esa es la idea que Domecq pone en boca del Diablo. Adelaida no tiene más remedio que negociar con su cuerpo: “Es un reloj perfectísimo de la naturaleza”, argumenta a su favor, “incansable, servicial y dócil. Tiene una capacidad inagotable para soportar el dolor y el tedio; alberga una resignación ancestral; aguanta la humillación y el maltrato” (p. 68). Habla del cuerpo de manera

explícita, pero parece estarse refiriendo también al espíritu forjado para el goce masculino.

Una vez sellado el pacto, Adelaida –ahora Adelo– cree estar en posesión del poder que añoraba, ambicionaba y la sorprendía, cuando en realidad ha renunciado al poder de la resistencia, de someter el deseo ajeno; “Adelaida no intenta cambiar el orden simbólico, sino que lo reconfirma” (Cordones-Cook, 1999, p. 74), y fracasa, como Adelo, en su intento por imponer la dominación masculina sobre la voluntad y el cuerpo de otra mujer, Aída, en quien reconoce, demasiado tarde, el tipo de poder que ella misma encarnaba originalmente. Después de todo, si un hombre que hace un pacto con el diablo es un sabio, una mujer que hace un pacto con el Diablo es una bruja, que al renunciar a su forma renuncia también a los poderes que ésta conlleva (Cohen, 2018, p. 33).

CONCLUSIÓN

A pesar de su aparente ligereza, patente en la coloquialidad del lenguaje, el *loecus* mayormente doméstico de los cuentos y el casi nulo sentido de lo trágico de la mayoría de los personajes, en *Bestiario doméstico* Brianda Domecq retrata una serie de opuestos y contradicciones que se dan entre lo que social y que culturalmente se entiende como masculino o femenino. La sociedad, el hogar y el cuerpo son, en la narrativa de Domecq, tres formas distintas de encierro en que la mujer ha sido históricamente recluida y a los que, a través de la ficción –realista o fantástica–, propone diversas posibilidades de escape.

Por tratarse de una obra de finales del siglo xx, y al estar situada la ficción de la mayoría de los relatos en esa misma época –excepto por el relato final: “Trilogía”–, el lector tendería a pensar que los personajes lidian con circunstancias y dilemas propios de su época. Es cierto, pero ello no quiere decir que éstos tengan que ser radicalmente distintos de los de otras épocas, especialmente si se trata de formas de dominación simbólica. La división no sólo de actividades, sino también de espacios, dentro de las sociedades occidentales en función de las características físicas de los individuos no sólo se remonta al siglo xix, como observa Mary Nash, sino

que dichas estructuras prevalecen en nuestras sociedades al menos desde el siglo precedente, según hacen constar las observaciones críticas hechas al respecto por Mary Wollstonecraft.

La concurrencia de propuestas teóricas más cercanas en el tiempo a Brianda Domecq permite comprender con mayor precisión varios aspectos y dimensiones de su propuesta estética, pero su cotejo con una serie de ideas en torno a la condición de la mujer en el siglo XVIII permite ver cómo las estructuras y categorías sociales que en ese momento se empezaban a ver como poco sostenibles han seguido rigiendo, en algunos aspectos, las estructuras y los comportamientos sociales. Si dichas estructuras no son inamovibles ni imbatibles, al menos parecen ser bastante rígidas y estar lo suficientemente arraigadas entre nosotros como para que puedan identificarse en una obra literaria que pretende exhibir algunos problemas de su propio tiempo en torno al papel de la mujer en la sociedad.

La fuga del hogar regido por la perspectiva masculina es uno de los mecanismos de escape a través de los cuales la mujer en Domecq se libera de un sometimiento no sólo físico, un encierro, sino también comportamental, en el sentido de que está ahí para cumplir un determinado papel, que, si bien supone un relativamente amplio margen de acción doméstico, no es suficiente para compensar la falta de participación en lo social, aun si ésta es cada vez más patente y extendida. Y así como escapar del hogar es escapar del yugo simbólico, incorporarse a éste bajo la égida del apellido del hombre es también renunciar, injustamente, a una visión del mundo a cambio de una cierta estabilidad que garantice una supervivencia. La misma estructura social orilla a lo segundo, en tanto que, si no condena, ve al menos con soslayo lo primero.

Los intercambios entre lo masculino y lo femenino, en el plano físico y en el psicológico, parecen, si no derribar, sí al menos mermar nociones rígidas sobre las construcciones sociales de lo masculino y lo femenino, a las que habría que añadir, a fin de proponer un análisis más amplio de la obra de Brianda Domecq, variables como la estructura social y el origen étnico, según se presentan en su cuentística. Domecq, con absoluta falta de solemnidad, desmiti-

fica algunas idealizaciones desarrolladas en la literatura en torno a la sexualidad femenina y narra algunos episodios erótico-sexuales con la desenvoltura con que se narra cualquier anécdota cotidiana. En los relatos que integran *Bestiario doméstico*, Brianda Domecq reinterpreta a la figura de “la mujer y toda una amplia gama de mitos urdidos a su alrededor, con sus fantasmas y obsesiones, transformados con irreverencia y humor, muchas veces perversos” (Cordones-Cook, 1999, p. 71). Y parte de esa desmitificación es tanto la falibilidad como la manipulación del otro y la renuncia tanto a la lucha social como a la pasividad doméstica: se puede transitar, sin mayormente sorpresa, de un estado a otro. ➤

REFERENCIAS

- ARREDONDO, I. (2014). *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- CASTAÑEDA RENTERÍA, L. I. (2019). El “lugar de la mujer”: Algunas consideraciones sobre género, hogar y trabajo. En F. J. Cortazar Rodríguez y E. Hernández González (Coords.), *Nuevas vertientes en teoría social. Problemas y propuestas de análisis* (pp. 125-240). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- COHEN, E. (2018). *Con el diablo en el cuerpo: Filósofos y brujas en el Renacimiento*. Ciudad de México: Universidad nacional Autónoma de México/Random House Mondadori.
- CORDONES-COOK, J. (1999). “El cuerpo de Adelaida” o la significación del *phallus* según Brianda Domecq. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, V(11), 70-75. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- DOMECQ, B. (1995). La callada subversión. En A. López González (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 241-266). Ciudad de México, El Colegio de México. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0cm7>

- DOMECQ, B. (1996). *Bestiario doméstico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- DURÁN, J. (2002, enero-junio). La mística de la marginalidad: Juana Palancares, la Santa de Cabora y los límites de la nación en la narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas. *Texto Crítico*, 10, 225-241. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- FINNEGAN, N. (2001, octubre). Reproducing the Monstrous Nation: A Note on Pregnancy and Motherhood in the Fiction of Rosario Castellanos, Brianda Domecq, and Ángeles Mastretta. *Modern Language Review*, 96(4), 1006-1015. <https://doi.org/10.2307/3735866>
- GARCÍA CASTRO, M. G. (1994). "Sombra entre sombras" o el desfrenado de los sentimientos. *La Palabra y el Hombre*, 91, 166-175. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, E. (2001). Entre el ángel del hogar y la construcción de la patria: La poesía de las mujeres mexicanas del siglo XIX. En R. Olea Franco (Ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo* (pp. 537-544). Ciudad de México: El Colegio de México.
- KELLY, L. (2008, agosto-diciembre). Women Writing in Contemporary Mexico: The Case of Brianda Domecq. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 14(2-3), 101-108. <https://doi.org/10.1080/14701840802543894>
- KELLY, L. (2010). "La pieza desquiciante de la jerarquía": Reading the Work of Brianda Domecq as a Philosophy of Feminism. En N. Finnegan y J. E. Lavery (Eds.), *The boom femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing* (pp. 149-165). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- MANICKAM, S. (2011, invierno). Beasts, Female Bodies and Christian Mythology In Brianda Domecq's *Bestiario doméstico*. *Letras Femeninas*, 37(2), 41-58. <https://www.jstor.org/stable/23346740>
- MORA PERDOMO, L. (2010, noviembre). El ángel del hogar y su importancia simbólica en algunas novelas del siglo XIX mexicano. *Congreso Internacional de Literatura Mexicana Entre Dos Centenarios*. Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- NASH, M. (2006, mayo-junio). Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 73-74, 39-57.

- PRADO, G. (1995). Del Paraíso de Adán a la región de los mitos prohibidos. En A. López González (Coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: Narradoras mexicanas en el siglo XX* (pp. 479-498). Ciudad de México: El Colegio de México. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0cm7.29>
- QUINTANILLA, A. B., y Astudillo, P. (1994), “Amor prohibido”, en *Amor prohibido* [CD]. Estados Unidos: EMI. [Interpretado por Selena.]
- SHAW, D. (1999, enero-febrero). Las posibilidades de la escritura femenina: *La insólita historia de la Santa de Cabora* de Brianda Domezecq. *Literatura Mexicana*, X(1-2), 281-312. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- VALDERRÁBANO BERNAL, L. P. (2017, octubre). Donde el tiempo, el espacio y la historia se construyen. *La Colmena*, 29, 106-109. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México.
- WOLLSTONECRAFT, M. (2013). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Taurus.
- YOURCENAR, M. (2012). *Fuegos*. Madrid: Punto de Lectura.