

El icono remendado: fe, género y justicia en *El Cristo feo* de Alicia Yáñez Cossío¹ AMALIA GLADHART

LA NARRATIVA DE Alicia Yáñez Cossío ha tratado, de manera sugerente y compleja, el poder de la realidad corpórea del icono religioso. Esto se ve en particular en *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona* (1985) y en *El Cristo feo* (1995).

La «Virgen Pipona» del título representa el depósito de la memoria de su pueblo, pues sus elaborados vestidos esconden los documentos que identifican a los verdaderos dueños de la tierra. El cuerpo de esta virgen, repetidamente modificada y suplementada, presenta una feminidad complicada y elástica, que depende tanto del cuerpo tangible de la santa como de su interpretación por los feligreses. En *El Cristo feo* la transformación paulatina de un viejo icono de madera ofrece a la protagonista, Ordalisa, la oportunidad de transformarse en artista a la vez que empieza a cuestionar su subordinación previa y crear una nueva relación hacia sus empleadores. Decepcionada por la fealdad de la figura de Cristo, una de las pocas cosas heredadas de su madre, Ordalisa ensaya su transformación. Es guiada por una voz, asociada con el icono, que reconfigura la autoridad divina de manera inesperada. El proceso transformativo se extiende más allá de la figura de madera tallada. Ordalisa también se transforma, quitándose poco a poco las capas exteriores de sumi-

1. Mi gratitud al Centro para el Estudio de la Mujer en la Sociedad, de la Universidad de Oregon, por su apoyo fraterno.

sión y humildad a la vez que llega a ver la figura escondida detrás del exceso de madera del icono original.

En *El Cristo feo*, Yáñez Cossío examina supuestos tradicionales acerca de la clase social, el género sexual (y artístico), la religión y la estética. La novela nos invita así mismo a reconsiderar el proceso de creación y revisión que es la escritura. Al considerar el Ecuador al fin del milenio, es relevante examinar la manera en que Ordalisa crea algo nuevo con el material a su alcance en una especie de reciclaje renovador que bien podría representar la novela en este momento histórico.

Ordalisa trabaja como sirvienta para una pareja acomodada que está hundiéndose en la rutina y el aburrimiento. La vida diaria de Ordalisa refleja las contradicciones básicas de la empleada doméstica: cuando vive «puertas afuera», habita un cuarto sin ventana y con baño compartido; se queja de que «la patrona dice que debo bañarme a diario. No se imagina dónde y cómo vivo» (30). Cuando se muda a la casa de los patrones —cambio que le resulta generalmente ventajoso dado el ahorro de tiempo y el lujo relativo de una habitación iluminada y un baño privado— está más sujeta a las demandas de la señora, que puede interrumpir en cualquier momento el tiempo que Ordalisa había pensado suyo. Como señalan Thelma Gálvez y Rosalba Todaro, el ama de casa «compra el tiempo de otra mujer, y consume ese tiempo según sus necesidades» (311; la traducción es mía). Además, «si la empleada trabaja de manera más eficiente y logra cumplir sus tareas en menos tiempo, es posible que la patrona imponga nuevas tareas para apropiarse de aquel tiempo ‘extra’» (312).

En una variación sobre el famoso cuarto propio de Virginia Woolf, Ordalisa necesita no sólo espacio sino tiempo propio. Pendiente del timbre de los patrones, le resulta difícil concentrarse debidamente en su trabajo con el icono, y resiente cada vez más las interrupciones arbitrarias e insistentes. El trabajo de limpieza se vuelve un estorbo, una obligación que le quita tiempo al verdadero trabajo con la imagen: «Quiso ser la criada convertida en artista, pero era la artista destinada a criada» (142). Lo que más le importa es completar su obra, aproximarse, aunque parcialmente, a su visión. Ella misma observa este proceso de transformación cuando afirma: «Si logro hacer esta cara, pensaré que hay muertes valederas [...]. Será una muerte hermosa en la que deje de ser yo para ser otra, diferente, en la que muera la criada para que pueda vivir y respirar la verdadera» (189). Reconoce que nunca llegará a la perfección con su obra; en cambio, «se emborrachó en el acto en sí», en el

proceso mismo de trabajo (205). Finalmente, el nuevo trabajo artístico es una manera de superar la soledad, de dar sentido a una vida aislada. Aunque lamenta «el hijo que no sé por qué no tengo», el acto de creación empieza a llenar este vacío (94). Le ofrece además otra manera de enfrentar el sufrimiento, y así concibe un cristo femenino, «con un millón de heridas hacia adentro, de las que no se ven, pero se saben» (149).

Las transformaciones que traza la novela son múltiples. El proceso de transformación de Ordalisa se desarrolla de manera paralela a la del cristo, y ella deja de aceptar humildemente sus miserables condiciones de vida y a la vez se transforma en artista. Con la transformación de la imagen y de Ordalisa, los patrones, sobre todo el señor, cambian también. El proceso transformativo corresponde a la afirmación de Yáñez Cossío de que, con respecto a la liberación de la mujer, «hay cosas que no pueden lograrse a base de proclamas solamente, sino con una labor paciente de educación» (citada en Handelsman, 95-96). A través de la voz divina que escucha, y de sus propias reflexiones motivadas por el nuevo diálogo con esa voz, Ordalisa experimenta una «reeducación».

El cristo es exagerado en su fealdad, grotesco, «la imagen de la chatarra metafísica» (102). Hablando al icono, Ordalisa le dice: «No tienes ni una pizca de humano y peor de divino» (14). Pero poco a poco aprende la historia de la imagen, creación originalmente de un borracho del siglo pasado. El pelo viene de una prostituta muerta ya hace cien años de tifoidea y lavar esta peluca es la primera renovación de Ordalisa. Luego, confrontada con el pelo suelto y desordenado de la imagen, Ordalisa decide darle una trenza de indio de Otavalo, elección que sitúa claramente a la novela en un contexto cultural y geográfico ecuatoriano (89). Rehacer el icono implica un trabajo de revisión –quitarle la madera que distorsiona o esconde la figura «verdadera»– e igualmente de reparación, en que logra que las clavijas de las piernas se muevan nuevamente, posibilitando una postura más humana de la figura.

Comenzando con herramientas improvisadas, como el pie de una copa rota y el cuchillo de picar cebolla, Ordalisa se apropia de la madera y de una nueva manera de trabajar. A diferencia de la Virgen Pipona, que, una vez perdidos definitivamente los documentos, recibe una pequeña almohada para rellenar el vacío y hacer quedar bien sus vestimentas, el cristo de Ordalisa se transforma a través de un proceso de sustracción, en que ella va quitando lo que está demás –la mugre de cien años en el pelo, la madera excesiva de la pantorrilla– hasta revelar la verdadera forma que reside en la materia. Dice ella:

«Casi parecía que estuviera quitando una envoltura transparente para que quedara al descubierto la pierna que estaba ahí» (131). Luego concluye: «la forma es la que genera la idea para hacer la obra» (191). Desarrolla así sus ideas estéticas, aprovechándose del trabajo cotidiano para aderezar su percepción. Inventa nuevas preparaciones de ensaladas, pensando: «si no la comen, al menos me entretengo combinando el verde arrugado de la lechuga con el rojo alisado del tomate, igual que si tuviera, en lugar de la ensaladera, un papel y una paleta llena de colores» (65). Se esmera en la preparación del desayuno del señor:

La yema de huevo, con un poco de imaginación, podría ser el sol de mediodía, el que se come y digiere hasta su propia sombra... [...] Voy a servirle desayuno en la vajilla azul, la que se usa solo cuando ordena la señora... A lo mejor entiende que le estoy mostrando un poco de cielo con un sol redondo (88).

Estos ensayos artísticos recuerdan la sugerencia tantas veces citada de Sor Juana Inés de la Cruz: «Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito» (*The Answer*, 74). Reflejan a la vez el énfasis en metáforas de la cocina que encontramos tanto en la obra literaria de algunas mujeres como en el tratamiento crítico de la misma. Son imágenes sugerentes pero también peligrosas. Como subraya Debra Castillo: «la receta sirve como un índice del poder creativo femenino; pero también describe un darse al otro para mitigar el hambre ajena, un regalo que deja a la cocinera debilitada, hambrienta» (xiv; traducción mía).² Pero Ordalisa no se queda en la cocina, y su verdadero trabajo se encuentra en otra parte de la casa.

La voz que Ordalisa escucha tiene un papel central, guiando su trabajo y dirigiéndole a reconsiderar su noción de lo divino y su visión de sí misma. En su estudio de la imagen de Cristo en la novela hispanoamericana, Wolf Lustig sugiere que «la figura de Cristo, donde quiera que aparezca en las novelas y se la tome en serio, entra en conflicto casi automáticamente con la Iglesia institucional» (144). La novela de Yáñez Cossío corresponde a esta tendencia, aunque la Iglesia institucional está casi ausente. Antes de escuchar la voz, Or-

2. Shaw comenta las metáforas de la cocina dentro de su discusión más amplia de la posibilidad de una definición generalizada de la literatura femenina. Véase también Ferré para un ejemplo de la crítica ligada a imágenes de la cocina.

dalisa no se ha ocupado demasiado de la religión organizada, aunque guarda el crucifijo ya que, por su fealdad, casi nunca mira. El dios que habla a Ordalisa está claramente de lado de los pobres, de los oprimidos. Pero no es un ser severo ni ascético. A pesar de sus expectativas, no la obliga a donar todo su dinero a los pobres o, peor, a alguna iglesia. Todo lo contrario: le impulsa a comprarse una camisa de seda, adquisición que le ofrece un placer corporal inesperado y subraya además la inseparabilidad de cuerpo y alma. Hacia el final de la novela, Ordalisa le dice: «me recuerdas a mi madre, porque siendo quien eres, si es que en realidad eres el que quiero imaginar, te preocupa mi cuerpo al igual que mi alma» (207). Esta unión de cuerpo y alma es central a la creciente –aunque siempre algo escéptica– fe de Ordalisa e igualmente a su nueva percepción de sí misma como mujer. El cuerpo del icono le permite recuperar su propio cuerpo, y por eso es importante que la voz, aunque no emana directamente del icono, se asocie con un objeto concreto.

De esta manera, la transformación de Ordalisa es física tanto como espiritual. Una mañana se corta el pelo impulsivamente, acción que pone en marcha una serie de cambios cuando el patrón por primera vez se fija en ella –primero como mujer, luego como persona. Ordalisa empieza a reconocer las necesidades del cuerpo, bañándose despacio, durmiendo con su camisa de seda. El contacto con la seda «cubriéndole de calor y de frescura al mismo tiempo, era deliciosamente extraña y perturbadora [...] semejante a la mano más sabia en las caricias que algún día tuvo» (63). Dormir vestida así es cederse a la tranquilidad, a un placer casi olvidado.

En un proceso de descubrimiento que se desarrolla junto con la recomposición del icono, la camisa de seda «fue capaz de revelarle una conjunción de pensamiento puro con bienestar orgánico. Con ella se dio cuenta de que tenía un cuerpo que ni siquiera sabía que era suyo porque nunca le había hecho caso» (117). Elsa Chaney y Mary García Castro enfatizan que un resultado del aislamiento que caracteriza el trabajo doméstico –y Ordalisa menciona a menudo su soledad– es que las trabajadoras, como grupo, se vuelven esencialmente «invisibles» a sí mismas y a la sociedad (4). Parte de la reeducación de Ordalisa consiste en hacerse visible –y tangible– sobre todo a sí misma.

Ordalisa no se preocupa demasiado con el origen de la voz:

Le pareció tonto tratar de averiguar quién le hablaba. Qué más daba si era Dios, si era el cristo que aún estaba a la cabecera de la cama esperando

que le descolgaran, o si era una proyección de ella misma tratando de quebrar a toda costa el cerco de la soledad (36).

En cambio, sí resiste lo que falta de verosímil, según sus ideas preconcebidas, en su manifestación. La voz suele reírse, habla con toques de ironía, a veces silba. Tiene también sus opiniones sobre la imagen, insistiendo, cuando Ordalisa está peinando el pelo nuevamente limpio: «No vayas a hacerle bucles como si se tratara de un mariconcito» (89). Ordalisa no acepta fácilmente todas estas expresiones. Reclama: «Me pareces un poco chabacano, porque la verdadera voz de Dios –si eres tal– debería oírse, me parece, en medio de una tempestad tremenda de truenos y relámpagos» (53). La risa, sobre todo, le resulta chocante: «No puedo concebir que te rías de ese modo y que hables boberías. Es la primera vez que puedo concebir tu risa y no me gusta» (82). Para una buena lectora convencional, preparada para las representaciones normativas de lo divino, la distancia entre el dios que hubiera esperado y su experiencia concreta crea dudas.

Con la transformación de Ordalisa, las relaciones de género –y de poder– vigentes en la casa que dependen de su trabajo mudo y continuo empiezan a desbaratarse. Después de una pregunta casual de la sirvienta –«¿no se aburre haciendo siempre lo mismo y lo mismo?»– el patrón cambia su vida diaria, abandonando la filatelia que antes era su obsesión y dedicándose al jardín (81). La señora, en cambio, que percibe la nueva actitud del esposo hacia la criada, es inmediatamente celosa. Es una mujer superficial y malhumorada, dedicada al té de beneficencia de todos los jueves y a quedar bien con sus amigas. Pero regresa «todos los días vieja y vencida, vacía y aburrida a sentarse frente a la televisión buscando esa identificación barata y a la vez esencial para su vida con las sufridas heroínas de las telenovelas» (61). Lo único que se le ocurre al intuir una infidelidad del esposo es hacerse una cirugía plástica. La separación entre la patrona y Ordalisa es necesariamente más absoluta que la de ésta y el patrón, porque el ama de casa se define, en parte, en distinción a la femineidad explícitamente inferior de la criada. Es decir, la patrona se siente amenazada *como mujer* por los cambios que percibe en Ordalisa y, sobre todo, la actitud de su esposo hacia ella.

En su lucha por ganarse algún tiempo propio, Ordalisa reconoce cómo la esposa tradicional facilita la producción del arte:

si yo no fuera mujer, sino un escultor, si fuera un poeta, un pintor o cualquier artista, diría a mi mujer y a mis hijos: ¡Chist, no molesten, no hagan bulla! Estoy haciendo mi trabajo [...]. Entonces mi mujer vendría de cuando en cuando caminando en puntillas, tocaría con timidez la puerta del taller para traerme el café ya listo, azucarado, muy caliente... Se quedaría parada, sin atreverse a mirar la obra inconclusa, solo mirándome a mí, es-trujándose el delantal hasta que yo termine de beber (166).

Los planes que tiene para obras futuras también reflejan una creciente autoconciencia como mujer y una ampliación de sus percepciones estéticas:

Se vio trabajando sin descanso una imagen tras otra: un cristo mujer con las llagas hacia adentro, con los brazos extendidos y las manos abiertas... Luego, una cabeza agobiada por el martilleo de unas ideas persistentes... Más tarde, una mano masculina grande y fuerte dando calor a una mano femenina que podía ser la de ella... Y alguna figura de madre que se complementaba y se prodigaba en un hijo (198).

Remendar el cristo es tan sólo un primer paso.

Tratando otra novela de la misma autora –*La casa del sano placer*–, Michael Handelsman señala que Yáñez Cossío demuestra que «toda respuesta a la explotación que se defina en términos de acomodo y de reconciliación solo puede conducir a la preservación de un sistema social que propaga dicha explotación» (96). Podemos ver en *El Cristo feo* un intento de resisitir la explotación desde una postura diferente, un espacio nuevo. Si consideramos a la sirvienta dócil como otro icono, en el sentido de una imagen estática, inmóvil, casi invisible por ser tan constante su presencia, podemos ver en Ordalisa misma otro icono renovado. El final de la novela trae una transformación más, en que Ordalisa, después de abandonar la casa de su patrona y la destrucción por ésta de su obra, deja de escuchar voces y empieza a ver duendes. Este tono mágico, tomado precisamente del cuento de hadas, introduce otro elemento de reciclaje, otro nuevo camino, y otra visión de qué es y qué debe ser el arte.

Me parece de suma importancia subrayar la apertura del final. Aunque Ordalisa utiliza los recursos que su empleo le brinda para terminar su primera obra, no puede seguir ocupando el mismo espacio. Lo que Ordalisa –y otras mujeres como ella– requiere es algo nuevo, un nuevo espacio en que vivir y una nueva manera, casi mágica, de trabajar. La novela no provee todas las respuestas, y tampoco rompe por completo con el pasado. Recurrir a la fi-

gura del duende retoma la idea del reciclaje estético evidente en el icono transformado. Pero el futuro de Ordalisa ya es otra historia, y el cristo femenino que imaginó está todavía por hacer. ❀

Bibliografía

- Castillo, Debra, *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca, Cornell UP, 1992.
- Chaney, Elsa M., y Mary García Castro, «A New Field for Research and Action», en Elsa M. Chaney, y Mary García Castro, eds., *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean*, Philadelphia, Temple UP, 1989, pp. 3-13.
- Cruz, Sor Juana Inés de la, *The Answer/La Respuesta*, edit. y trad. Electa Arenal y Amanda Powell, New York, Feminist Press, 1994.
- Ferré, Rosario, «La cocina de la escritora», en Patricia Elena González y Eliana Ortega, eds., *La sartén por el mango*, Río Piedras, Huracán, 1985.
- Gálvez, Thelma, y Rosalba Todaro, «Housework for Pay in Chile: Not Just Another Job», en Elsa M. Chaney y Mary García Castro, eds., *Muchachas No More: Household Workers in Latin America and the Caribbean*, Philadelphia, Temple UP, 1989, pp. 307-21.
- Handelsman, Michael, «Mujeres del Ecuador dentro y fuera del burdel: dos novelas y sus contextos de lucha y reivindicación», en *Letras Femeninas* 23.1-2, 1997, pp. 79-107.
- Lustig, Wolf, «Cristo y los hombres en la novela hispanoamericana del siglo XX», en *Acta Literaria* 18, 1993, pp. 127-44.
- Shaw, Deborah, «Problems of Definition in Theorizing Latin American Women's Writing», en Elizabeth Dore, edit., *Gender Politics in Latin America: Debates in Theory and Practice*, New York, Monthly Review P, 1997, pp. 161-174.
- Yáñez Cossío, Alicia, *La cofradía del mullo del vestido de la Virgen Pipona*, Quito, Planeta, 1987.
- *El Cristo feo*, Quito, Abrapalabra, 1995.

da de nadie (1999); *Piedra vacía* (2001), y del ensayo *Finca raíz y propiedad horizontal: lectura del legado poético de Rafael Maya* (1998).

Amalia Gladhart. Estadounidense. Profesora Asociada del Departamento de Lenguas Romances, Universidad de Oregon. Doctorada en Literatura Hispanoamericana, en la Universidad de Cornell, ha publicado: *The Leper in Blue: Coercive Performance and the Contemporary Latin American Theater*, (2000); *The Potbellied Virgin*, traducción de La Virgen Pipona de Alicia Yánez Cossío (2006); artículos sobre narrativa y teatro en diversas revistas, entre ellas *Hispanic Review*, *Latin American Theatre Review*, *Gestos*, *Revista Hispánica Moderna*, *Confluencia*, y *Bulletin of Hispanic Studies*. Vice Presidenta de la Asociación de Ecuatorianistas.

Galo F. González. Doctor por la Universidad de California, Berkeley, en 1985. Es catedrático de Estudios Hispánicos y Latinoamericanos en Macalester College (Minnesota), Estados Unidos. Enseña cursos y, particularmente, investiga las literaturas y culturas de América Latina del siglo XX y XXI. Su investigación incluye la literatura de movimientos de protesta social en Latinoamérica. Es autor de *Amor y erotismo en la narrativa de José María Arguedas* (Pliegos, 1990) y *La isla de oro: una relación californiana* (Universitas Castellae, 2005). Ha publicado varios artículos sobre las obras de Arguedas, Juan Rulfo, José de la Cuadra, Natasha Salguero, Alejandro Moreano, Mario Vargas Llosa y otros autores de Latinoamérica. Sus artículos han aparecido en medios como *Revista Iberoamericana*, *Castilla: Estudios Literarios*, *La Nueva Literatura Hispánica*, *Discurso Literario* y *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*.

Lizardo M. Herrera. Ecuatoriano. Cursó la Maestría en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Actualmente realiza estudios de doctorado en University of Pittsburg.

Christian León. Ecuatoriano. Licenciado en sociología por la Universidad Central del Ecuador. Ha realizado investigaciones en el campo de la literatura y los estudios culturales. Trabajó como crítico cinematográfico y literario en los diarios *El Comercio* y *Hoy* de Quito. Colaboró en el área de investigación de Cinemateca Nacional, donde dirigió la revista *Cuadernos de cinemateca*. Se ha desempeñado como profesor en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Autor del ensayo: *El cine de la marginalidad: rea-*