

# Entre el murmullo y el olvido. Teresa Sunsín recrea su escritura-autoría

Teresa Fallas

Descriptores: literatura femenina, estudios de género, historia y literatura, Centroamérica

Keywords: Female literatura, gender studies, history and literatura, Central America

*Yo soy del número de quienes escogieron de una vez y para siempre el camino hacia el tesoro, más bien que el tesoro. (...) si el fin permanece inalcanzado, se habrá tenido, sin embargo, una parte de alegría, de penuria, de conquista. Y se habrá ayudado a los otros a ponerse en marcha.*

Consuelo Sunsín. *Oppède*

La escritora salvadoreña Consuelo Sunsín es una de las escritoras centroamericanas marginadas y excluidas de las historias y antologías literarias pese a ser una fabuladora destacada, como lo consignan quienes la conocieron y compartieron su pasión por narrar. En esta lectura se exploran, desde la perspectiva de género, *Oppède* y *Memorias de la rosa*, obras marcadas por la hibridación, con las cuales Sunsín desafía el canon literario y su ideología sexista. Además de transgredir el canon, Sunsín impugna, en estos textos, el sistema de dominación masculino al mismo tiempo que recrea su propia subjetividad y reivindica su escritura-autoría.

“Between murmur and forgetfulness, Consuelo Sunsín recreates her identity as writer and author”

Salvadorian writer Consuelo Sunsín is one of the Central American writers marginalized and excluded from the literary histories and anthologies despite her being a remarkable fabler, as pointed out by those who knew her and shared her passion for narration.

This reading explores, from the perspective of genre, her work *Oppède* and *Memorias de la rosa*, a series of texts marked by the hybrid phenomenon with which Sunsín challenges the literary cannon and its sexism ideology. In addition to transgressing the cannon texts, in these texts Sunsín contests the male dominant system and at the same time recreates her own subjectivity and vindicates her self own writing.

Una de las escritoras marginada y excluida de las antologías y de las historias de la literatura centroamericana es la salvadoreña Consuelo Sunsín. Escultora, pintora y escritora, únicamente se le conoce por haber sido la pareja o la mujer de tal o cual intelectual de reconocido prestigio, sin que se le reconozca por sus obras literarias *Oppède*<sup>1</sup> y *Memorias de la rosa*, textos que, escritos en la década de los cuarenta, se exploran en esta indagación.<sup>2</sup> Quizás aduzcan quienes la omiten que publicó únicamente dos textos, pero la escasa producción literaria no debería ser ningún obstáculo para que se le reconozca como una de las escritoras más destacadas de la región.

La exclusión de Consuelo Sunsín de los espacios consagrados por la institucionalidad canónica se explica por el sexismo difundido en el sistema androcéntrico, lógica de dominación que eterniza a los varones como únicos creadores de cultura mientras las mujeres pasan a ser consumidoras.<sup>3</sup> No es de extrañar que, tomada la cultura por el discurso de filósofos, pedagogos, padres de la iglesia y juristas, las mujeres casi no aparezcan en los listados antológicos o en las historias literarias por cuanto en

la cultura patriarcal occidental el autor del texto es un padre, un progenitor, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder igual que su pene. Más aún, el poder de su pluma, como el poder de su pene, no es sólo para generar vida, sino el poder de crear una posteridad.

(Gilbert y Gubar, 21).

Podría parecer simplista culpar al sistema patriarcal de la exclusión de las escritoras en las series antológicas, pero más ingenuo sería no reconocer que del enfoque cultural androcéntrico deriva que a las escritoras se les catalogue bajo el estribillo “mujeres que escriben”, cantinela con la que se les niega la profesión de escritoras. De la exclusión saben no sólo las mujeres, sino los individuos de otras

<sup>1</sup> Titularé la novela con el nombre *Oppède* como la tituló la escritora y no con el término memorias, como el traductor y el editor convinieron en titularla, violentando la denominación original (9).

<sup>2</sup> Escrita en 1945, la novela autobiográfica *Oppède* recrea el año en el que la escritora se refugió, durante La Segunda Guerra Mundial, en la región francesa que da origen al nombre del título. Un año más tarde Sunsín publica *Memorias de la rosa*, obra que es editada en francés, al igual que la primera.

<sup>3</sup> Sobre la lógica de dominación del varón véase el libro de P. Bordieu, *La dominación masculina*.

etnias, otros sectores sociales y otras orientaciones sexuales, porque “el canon es masculino, blanco, heterosexual, occidental” (Suárez, 27).

La ideología sexista desplegada por el canon literario se confirma tanto por la lectura distorsionada de las pocas escritoras reconocidas en él, como por el abandono sistemático o la exclusión de las demás. Si bien la conformación de la institución canónica depende de muchos factores, el poder sobresale sobre los demás, porque “los planificadores deben detentar el poder, y/o conseguirlo, u obtener el respaldo de quienes lo ejercen” (Even-Zohar, 5). De ese modo el poder se constituye en el factor esencial para explicar la invisibilidad de las mujeres como creadoras de cultura por cuanto éstas nunca han ejercido el poder en los entes canónicos, ni en la sociedad.

La ausencia de escritoras en las historias literarias es una constante que se proyecta hasta el presente. Así se comprueba cada vez que se intenta estudiarlas, por cuanto “la mayoría de las antologías sobre literatura latinoamericana eligen a una mujer por cada diez hombres y en las antologías sobre traducción la situación es peor” (Agosín, 10). Un ejemplo del sexismo se descubre al revisar La Academia de la Lengua, símbolo de la hegemonía literaria del varón. Esta entidad impidió, durante siglos, la incorporación de las mujeres, salvo de las escritoras consideradas *viriles*. Pero esta característica no siempre significó la admisión porque a otras les negó el ingreso, como se comprueba con Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien, en 1853, le impidieron ser parte de la academia pese al calificativo “*es mucho hombre esta mujer*”.<sup>4</sup> En el desalojo de las escritoras de academias y antologías influyen prejuicios como los expuestos en su momento por Miguel de Unamuno, quien señalara: la lengua literaria es “un instrumento hecho por los hombres y para los hombres” (Freixas, 123).

En las últimas décadas estudiosas de la literatura han intentado reescribir el canon literario, lo que ha generado una abundante producción de textos teóricos desde los que cuestionan las políticas sexistas de esa entidad. Con la impugnación del canon la crítica feminista desestabiliza y pone en tela de juicio trinidades y paternidades, al mismo tiempo que inaugura una veta por explorar en la narrativa de las mujeres. Además las teorías de estas investigadoras proveen de múltiples estrategias de lectura con las que se posibilita la restauración de la historia-memoria amputada.<sup>5</sup> Del rechazo u omisión de las escritoras derivan los proyectos de revisión canónica y la recuperación, cada vez más amplia, de una producción literaria deslegitimada, por haber sido estereotipada como escritura menor.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Consúltese el libro *El arte autobiográfico en Cuba en el siglo XIX*, de Luis Jiménez.

<sup>5</sup> Sobre la posibilidad de leer como mujeres véase el apartado 2 “*Leyendo como una mujer*” del capítulo I del libro *Sobre la deconstrucción*, de Jonathan Culler y *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, de Lola Luna.

<sup>6</sup> Sobre el término *literatura menor* véase *Kafka por una literatura menor*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

La acción restauradora de la autoría femenina se nutre de diferentes vertientes como el feminismo y la perspectiva de género, prácticas “legitimadas” en la posmodernidad, perspectiva en la que se ponen en duda los grandes relatos y las idealizaciones heroicas. En la posmodernidad, espacio propiciador de la confluencia y el diálogo interteorías, se posibilita la disertación sobre las diversidades y las marginalidades tanto por la pérdida de confianza en la razón como por la erosión de valores considerados inmutables. En ese sentido se ponen en duda los paradigmas de unidad, totalidad, linealidad y universalidad, al mismo tiempo que se revaloriza lo relativo, lo contingente, lo fragmentario y lo marginal, promovándose otro tipo de lectura. Una nueva manera de leer que, según expresa Lola Luna en *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, obliga a dejar de lado los puntos de referencia preestablecidos, las construcciones de las historias literarias, las interpretaciones culturales organizadas, las lecturas asignadas.

### ANTICANÓNICA...E IRREVERENTE

Es a ese canon literario, excluyente de lo femenino, al que desafía la escritora salvadoreña Consuelo Sunsín con *Oppède y Memorias de la rosa*, obras marcadas por la hibridación. Ente simbólico que trasciende como un sistema homogéneo y centralizador, el canon es cuestionado por Sunsín con textos en los que se desdibujan las fronteras genéricas y donde la escritora ensaya una escritura que prefiere “la pluralidad a la unidad, la apertura al cierre, que deja hablar al Otro en su propia lengua, siguiendo gramáticas y sintaxis heterodoxas (...) y que se resiste así a las estructuras falogocéntricas tradicionales” (Rodríguez y África, 266).

Cabe suponer que es el tradicional rechazo o exclusión de las escritoras la causa para que Consuelo Sunsín no aparezca en la narrativa centroamericana, pese a ser, como asegura su traductor, “una mujer fuera de serie que brilló en el mundo del arte y la literatura europea” (Sunsín 1998, 7). Sin embargo se descubren otros motivos para su exclusión, como el hecho de que sus textos sean autobiográficos, práctica de escritura deslegitimada, especialmente si quien la escribe es una mujer porque, circunscritas al espacio privado, se supone que las mujeres no pueden vivir sucesos dignos de contarse y mucho menos publicarse. Además, sobre esta escritora pesa la murmuración producto de los prejuicios y estereotipos esgrimidos por el sistema de dominación masculino, un sistema puritano que ignoró la obra artística de la escritora salvadoreña para condenar a la mujer.

La reprobación social sobre Sunsín se inicia desde la niñez, etapa en la que Consuelo sueña con ser reina de un país lejano. Esa censura aumenta cuando, apenas rebasada la adolescencia, abandona Armenia para “comerse al mundo” y la condena se amplifica al convertirse en la pareja de José de Vasconcelos, en una época en la que las mujeres están sujetas a los roles pautados por el eterno femenino:

“programación educativa que en los sistemas patriarcales enlaza las definiciones de la feminidad con los atributos de domesticidad, pasividad, renuncia y entrega incondicional a los demás” (Macaya, 5).<sup>7</sup>

De los rumores sobre Consuelo Sunsín no escapa el traductor de la versión española, quien, en sus comentarios en el prólogo de *Oppède*, repite, como lo hicieron otros antes que él, que la escritora salvadoreña era “una hábil oportunista que supo trepar hasta un título nobiliario por la escalera de sus sucesivos e ilustres maridos o amantes” (Sunsín, 1998, 7). No es de extrañar que con esa visión sexista la obra narrativa de esta escritora se desconozca o sea catalogada como escritura menor.

Una perspectiva semejante a la del editor tiene el enfoque hecho por Fabienne Bradu, quien señala que si bien *Oppède* “no posee grandes méritos literarios, su lectura agrada como cualquier cuento de hadas” (Sunsín, 1998, 23).<sup>8</sup> Con tal declaración, Bradu reproduce las connotaciones negativas sobre la obra de Sunsín, insinuaciones que se ahondan cuando agrega que la escritora salvadoreña fue creadora de un “*arte enfermizo*” (24). De esa manera deslegitiman la obra literaria de Consuelo Sunsín con comentarios que le restan prestigio como escritora, pese al interés por restituirla mediante la publicación de sus obras en español.

Lo cierto es que la narrativa de Consuelo Sunsín está por descubrirse porque su escritura no sigue las rutas acostumbradas. Transgresora de mitos y estereotipos la escritora salvadoreña se resiste a ser subsumida en el discurso de lo mismo para plantear su propia subjetividad a través de diversas estrategias textuales. En su empeño por configurarse como sujeto desde sus propias experiencias, necesidades y deseos, se niega a obedecer los roles sociales pautados para las mujeres, con lo que resquebraja la imagen del eterno femenino y la de mujer-objeto. De esa manera logra desconstruir el poder de dominación masculino al desestabilizar los basamentos patriarcales en los que tal sistema se sustenta. La subversión de roles, mitos y prejuicios se percibe a través de Dolores, voz narrativa de la novela autobiográfica *Oppède*, obra en la que Consuelo Sunsín se recrea en múltiples imágenes, como plurales son aquellas con las que se rehace en *Memorias de la rosa*; imágenes-versiones que discrepan con la establecida por los otros.

En ambos textos la escritora evoca Armenia, localidad salvadoreña en la que pasó su niñez y adolescencia. En su errancia la rememora, especialmente, por el extrañamiento al que la somete la mirada del otro que la mira despectivamente al creer que “hay algo que la ha marcado. Probablemente su país. El trasplante de

<sup>7</sup> En ese entonces José de Vasconcelos era ministro de Educación y rector de la Universidad Nacional de México, academia en la que Sunsín estudiaba.

<sup>8</sup> Esta crítica francesa da a conocer a Consuelo Sunsín a través de la biografía titulada *Damas del corazón*, según lo reseña Abigail Suncín en *La rosa que cautivó al principito*.

América Central a Europa” (40). La remembranza se acentúa cuando, radicada en París, es descalificada por amigos y parientes políticos parisinos, debido a su mezcla de sangres. Ante esa parentela Consuelo Sunsín se muestra no sólo desafiante sino orgullosa de sus rasgos mestizos, al intuir la riqueza que tal peculiaridad le confiere, regocijándose de su identidad multicultural al perfilarse de otra latitud, de otra cultura:

Yo tenía otro origen, otra tierra, otra tribu, hablaba una lengua distinta, comía cosas distintas, vivía de manera distinta (...) Yo tenía una buena dosis de sangre india maya (algo que estaba de moda en París) por la parte Sunsín, y conocía leyendas de volcanes que podrían divertirlos... Pero algo más profundo los frenaba, algo relativo a la mezcla de sangre

(Sunsín 2002, 90).

Sunsín no participa en el discurso cultural de la época con temas referentes a la desigualdad social, los abusos de las tiranías o el malestar general que se incubaba en el área, como lo hacen otras escritoras centroamericanas contemporáneas entre las que se encuentra su compatriota Amparo Casamalhuapa.<sup>9</sup> No obstante deja constancia del sufrimiento de los campesinos de su país, aunque culpa del descontento popular a los terremotos:

Pensé con nostalgia en El Salvador, en la época en que observaba a los zahoríes escudriñar la tierra seca, buscando el agua igual que un animal olfatea el perfume de una hembra. La espera era dura, los pastos estaban secos y los animales morían porque faltaba el agua, que se había ido a causa de los terremotos; los campesinos estaban inquietos, mientras los zahoríes tenían en sus manos todas sus esperanzas. La respuesta era cuestión de vida o muerte para todo el país. El río estaba seco, se había hundido en las entrañas de la tierra o se había ido a pasear por otro lugar, no lo sé. Vi rebaños enteros que se tendían en el suelo para morir, los oí lanzar sus mugidos de muerte al unísono. Sin embargo, el cielo era puro y un sol tropical bañaba todo el país, mofándose de hombres y animales. (2002, 167-168)

No sorprende que Sunsín recuerde a su país ajeno a las problemáticas político-sociales que envuelven a Centroamérica en ese período. El desconocimiento de los sucesos que agitan la región deriva del desarraigo en el que se debate, pues añora a su tierra de volcanes si la sabe lejana, pero ese mismo lugar la asfixia obligándola a la trashumancia desde joven.

<sup>9</sup> Véase la novela *El angosto sendero*.

## Entre la sujeción y la liberación: la resistencia al sistema patriarcal

¡Yo soy la Dama de los volcanes de Izalco! Yo sé hacer salir de sus guaridas a los habitantes de la lava y las ruinas, yo sé domesticar las nubes, las abejas y los caballos salvajes! ¡Y sé hacer callar a las ranas y adormecer a los locos y las serpientes!

La subversión de los basamentos patriarcales por parte de Consuelo Sunsín ocurre desde el momento mismo en el que, marcada por la trashumancia, se aísla de su madre y del papel que ésta desempeña en la familia. Nómada desde la adolescencia observa a su madre como a una extraña: “Una viejecita muy encorvada, muy flaca y muy amable, de cabellos blancos (...) Yo no había tenido tiempo de verle la cara y reconocerla” (2002, 202). Con tal caracterización, la escritora salvadoreña se distancia de la imagen arquetípica de la madre quien se constituye en la defensora a ultranza de los estereotipos y los prejuicios contra las mujeres. Así se percibe en la amonestación hecha a la distancia porque, tradicionalmente guardiana de las convenciones sociales, la madre le envía una carta desde “América Central en la que (...) me preguntaba por qué estaba viviendo en Nueva York en una dirección distinta que mi esposo” (2002, 308).

La perspectiva materna es coherente si se considera que a las mujeres les corresponde perpetuar el sistema que las enajena y en el que operan muchas prohibiciones sobre el cuerpo femenino. Excluidas las mujeres como participantes de la vida cultural, la imagen que trasciende queda circunscrita a la maternidad por naturaleza y por vocación, configurándose el cuerpo femenino como un cuerpo para los otros. Esto por cuanto los cuerpos, como revela Lagarde en *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, no son sólo productos biológicos, sino que las sociedades ponen en ellos los esfuerzos por convertirlos en cuerpos eficaces para sus objetivos (56). Las formas de vivir y sentir lo corporal son aprendidas y reproducidas mediante los preceptos impuestos por el sistema de dominación masculino. En el caso de las mujeres lo que trasciende es un cuerpo alienado, sujetado y penetrado por el deseo y la normativa impuesta por el otro, mediante fuerzas filosóficas, religiosas, médicas, ideológicas y políticas, que responden, históricamente, a intereses androcéntricos.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Explorar el cuerpo implica introducirse en su borronamiento desde tiempos antiguos cuando con la filosofía socrática se abandona el cuerpo y se le invisibiliza en favor de la razón. Un destino similar, o más drástico discurre con la moral judeocristiana, que presenta al cuerpo como un obstáculo en el camino de la salvación y el enemigo por vencer. En su empeño por salvar el alma desdeñaron, castigaron y renegaron del cuerpo; de sus apetencias y deseos. Ávida por deshacerse del cuerpo la religión judeocristiana impuso no sólo el castigo corporal sino el cubrimiento con atuendos lo que implicó el desconocimiento, el ocultamiento y el olvido de éste. Con el imaginario social mariano se acentuó la invisibilización del cuerpo femenino al ubicar a las mujeres en una posición virtuosa cuya función esencial era la reproducción y la educación de los hijos. María, como reina del cielo, acaparó la simbolización de todos los valores femeninos. En la regulación y

Resulta sugerente observar la manera en que Sunsín, en la búsqueda por configurar su propia subjetividad, trama desvíos generacionales respecto a su madre, rebelándose ante la sentencia la *anatomía es el destino* por cuanto en ninguna de las obras citadas se refiere a la maternidad privativa. De esa manera quebranta la imagen corporal acostumbrada porque se niega a reproducir el modelo predestinado por el sistema patriarcal: ser un cuerpo-naturaleza; un cuerpo para los otros. Si bien alude a la maternidad lo hace a través de su madre y poniendo en tela de juicio el papel que ésta cumple socialmente. De esta manera evita remedar la representación materna a la vez que subvierte el espacio pautado culturalmente para las mujeres porque, pese a que no puede desprenderse del sujeto ideológico, plantea cambios significativos y abre nuevas posibilidades al erigirse protagonista en el espacio público.

La rebelión de Sunsín, frente al modelo pautado para las mujeres por el sistema de dominación, es contradictoria porque si en algún momento rechaza las labores domésticas, en otros parece disfrutarlas como cuando expresa “yo ya no cantaba, no reía, había quedado liberada de mis deberes de esposa, mi corazón de mujer parecía inútil” (165). Siendo escultora, pintora y escritora Consuelo Sunsín forcejea entre la liberación y la sujeción; no puede obviar justificarse por no reproducir lo estipulado socialmente pues, según comenta, “ante las otras mujeres, comenzaba a disculparme de existir (...) No había hecho nada de mí ni para mí, ni siquiera un niño” (1998, 201).

La discordancia en la que se mueve Sunsín se explica por cuanto las mujeres en la sociedad patriarcal se conciben como un ser para los otros, por lo que insurreccionarse ante una imagen eternizada implica un enfrentamiento con la cultura y consigo misma. De esa contradicción deriva su conflicto interno al percibir otros senderos ajenos a la herencia; a la transmisión de las imágenes acostumbradas; al cumplimiento de los roles tradicionales. Consciente o inconscientemente la escritora se niega a reproducir el esquema anquilosado, posicionándose y potencializándose en espacios ajenos a la domesticidad, a la maternidad, a los estereotipos atribuidos a la feminidad.

---

descalificación del cuerpo femenino pesaron los embarazos, el parto y el amamantamiento actividades que encarnan “la alienación de las mujeres al servicio de la especie” (Knibiehler 15). Se configura así un cuerpo femenino totalmente negado a las mujeres mismas producto de la alianza entre las creencias religiosas, las posiciones victorianas marcadas por el puritanismo y las prácticas médicas. Acaparada la medicina por los varones la mujer pasó a ser una eterna “enferma”. Su “equilibrio mental” se volvió frágil siendo la histeria un malestar inherente a la “naturaleza femenina”. Así lo declaran y difunden las voces autorizadas de la época, que además la situaron como emotiva, sexualmente pasiva y “en un “eterno femenino” cuyas variaciones dependen de la historia y de las representaciones de los hombres” (Marini 341). Esa reducción del cuerpo femenino a la maternidad se afianzó al descubrirse que el goce femenino no era necesario para la fecundación lo que, supuestamente, confirmaba la vocación maternal. De esa manera el sistema “justifica el egoísmo masculino y fundamenta la hostilidad contra el inútil clítoris” (Knibiehler 30), al mismo tiempo que descalifica la menstruación considerada como el recordatorio mensual del “verdadero destino” de las mujeres.

En sus obras desmantela la concepción de la mujer como esencia porque aunque Dolores, voz narrativa de Oppède, simula seguir el juego de recrear una única imagen sobre ella al definirse en algunos segmentos como “la que espera”, dando la idea de inmovilidad y pasividad, en otros pasajes de la novela se recrea en un juego de espejos en los que se percibe cambiante. Desde esa perspectiva Dolores se disemina en múltiples imágenes femeninas en las que unas veces es “una niña buena” (1998, 102), “la Dama de las piedras” (1998, 121), o “la Dama de los volcanes de Izalco” (1998, 121), para ser de seguido “la refugiada” (1998, 309), “una fugitiva” (1998, 110), “la extranjera” (1998, 87) o “la indocumentada” (2002, 193). Se vuelve imposible la aprehensión de una imagen estable porque, según confiesa en *Memorias de la rosa*: “yo sabía transformarme según la hora” (2002, 31). Sunsín se siente desarraigada y desterritorializada como lo muestra al confesar cuando alguien se sorprende de su acento español, “¡Vengo de lejos, de muy lejos, soy diez veces refugiada!” (2002, 136).

Es sugerente observar la manera en la que Sunsín se despliega en una pluralidad de imágenes, desplazándose en escenarios hostiles, o acosada por el sistema. La marginalidad de las mujeres, la condición de inferioridad sociocultural, la persecución de las disidentes, conlleva su desculturación, por lo que no es de extrañar la sensación de desterritorializada y de perseguida que registra Sunsín en sus textos, como se aprecia en los términos: refugiada, fugitiva, indocumentada, extranjera, calificativos en los que se percibe la expulsión, el estigma y la persecución, lastres que derivan desde Eva.<sup>11</sup>

La metamorfosis femenina en las obras de Sunsín trasciende especialmente a través de la focalización interna. La introspección es la fuente de autoconocimiento a la que recurren continuamente las mujeres en las que se desdobra la autobiógrafa en *Oppède* o en *Memorias de la rosa*. Si en un momento dado alguna de ellas se siente indignada ante la reducción cultural que pesa sobre la mujer, ese malestar la lleva a comprender que “era de mi interior que debían surgir el rayo, la fuente de lo maravilloso, el milagro” (1998, 102).

En la búsqueda de una nueva subjetividad Sunsín asume el enfoque corporal desde la perspectiva de género y se atreve a develarlo en su etapa de adulta, mientras convive con su pareja. Si bien son escasas las ocasiones en las que Sunsín describe las sensaciones corporales, cuando lo hace revela a una mujer que escribe con el cuerpo. Así se aprecia en *Oppède*, cuando Dolores exclama: “era imposible cerrar los ojos, callar el grito de mis entrañas (...) La angustia de la carne viviente, que no puede comunicarse con el mineral, me ahogaba (...) mi cuerpo rechazaba aún ese reposo en una tumba” (1998, 102). En *Oppède*, comarca en ruinas en la que Dolores se convierte en la dama que espera y en la dama de

<sup>11</sup> Sobre el destierro véase el artículo *Elogio del exilio* de Czeslaw Milosz. Este escritor polaco, premio nobel de literatura, cierra la reflexión comentando que la “Tierra, con todos sus encantos y toda su belleza, es al fin y al cabo la Tierra de todas las “Evas exiliadas” (3).

piedra, contradictoriamente, emerge también como un cuerpo deseante. Recurre al sueño, artilugio que permite la liberación de tabúes y prejuicios, para vociferar una sexualidad activa capaz de animar a las rocas que despiertan como lo hace el cuerpo femenino, ebrio de insomnio y delirio por el cuerpo ausente (1998, 102). En este caso el sueño no significa la evasión sino el camino al autoconocimiento.

En otros momentos la moral y la fe cristiana operan como censuradoras ante el vislumbre del deseo de la carne porque ni aún en el lecho nupcial, que hasta mediados del siglo XX era el “único lugar lícito y decente en que las mujeres podían ejercer la sexualidad” (Calvo, 68), Sunsín se atreve a develar sus experiencias eróticas. Del erotismo, del deseo carnal comenta en un espacio ajeno a la intimidad cuando reconoce al despedirse de su pareja: “me separé de él con los ojos cerrados, para guardar mejor en mi memoria el recuerdo de su rostro, de su aroma, de su carne” (2002, 259). El dogma cristiano también la obliga a guardar las apariencias sociales porque, según relata, mientras formaliza la relación matrimonial con Sain-Exupéry: “como temía por mi reputación, le deje mi apartamento y pedí otra habitación” (2002, 63).

Elástica, múltiple e inenarrable es la moral que despliega Sunsín cuando, abandonada o rechazada por el marido, se involucra con parejas momentáneas. Sobre esas vivencias extramaritales guarda silencio, como oculta también en sus obras autobiográficas las experiencias sexuales con los enamorados que tuvo antes de casarse con Saint-Exupéry. De esas prácticas eróticas quedan las murmuraciones que llenan los relatos que otros cuentan sobre ella.<sup>12</sup> Se resiste a contar tales historias omitiéndolas o dejándolas inconclusas mediante estrategias como los puntos suspensivos o el punto y aparte, suspendiendo la narración de hechos inconfesables ante los que no queda más que rendirse o especular. Sujeta a las convenciones de la época se reserva las intimidades de sus aventuras amorosas como el episodio con el comandante que la consuela, mientras su marido la repudia, relato que cierra contando: “me llevó más lejos, al bosque” (2002, 274). Con ese desenlace pone en práctica el doble juego al entreabrir la visión erótica al mismo tiempo que la oculta, salvaguardando su reputación.

<sup>12</sup> La perversión del otro es lo que ha trascendido socialmente de la salvadoreña Consuelo Sunsín. Esta escritora abandonó su país “donde las mujeres se ponen gordas, viejas y feas antes de tiempo”, con la intención de conocer el mundo, según lo relata Abigail Suncín en *La rosa que cautivó al principito* (21). Antes de radicarse en París conoce a Vasconcelos, en ese entonces ministro de Educación y rector de la Universidad Nacional de México, institución en la que estudia la salvadoreña. Enamorado de Consuelo y ante el inminente abandono, la describe como una persona perturbada. Según él, “había en sus ojos esa flama turbia que promete voluptuosidades diabólicas”, en *Obras completas El desastre*, 1957. (Véase nota al pie N. 26 del capítulo IV del libro *La rosa que cautivó al principito* (36). Un insulto similar le lanza el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo quien, herido en su amor propio y antes de contraer matrimonio con ella, recurre al insulto deshonoroso, ofensa que comparte con su rival Vasconcelos, llamándola “nuestra zorra” o “la zorra de Consuelo”. Así lo consigna Fabienne Bradu, en *Damas del corazón*, 1996. Véase nota al pie n. 36, capítulo IV del libro del libro *La rosa que cautivó al principito* (38).

Tanto en *Oppède* como en *Memorias de la rosa*, Sunsín se debate entre cumplir con el papel sociocultural asignado a las mujeres o rebelarse desde sus propias vivencias. La discordancia ocurre por el entrecruzamiento de la focalización externa con la interna porque mientras se acomoda al papel pasivo de domesticidad o de musa Consuelo Sunsín tiene la impresión de ser observada

como se examina un objeto indefinible. Yo me sentía molesta, ridícula, una especie de muñeca que emitía ruidos cuando intentaba hablar. Me parecía que las palabras que pronunciaba carecían de sentido (...) Me sentía una víctima, inmovilizada en aquel sillón de terciopelo, sin posibilidad de escape (...) me sentía estúpida, pero algo en mi interior me impedía marcharme. Empecé a sentirme indignada con la naturaleza femenina (2002, 39).

Pese a la conciencia de género que tiene la mujer que así se describe, pesan más los estereotipos manipulados por el orden institucional sobre lo que socioculturalmente se supone debe ser su conducta. Por ello la pregunta: “¿Cuál era, de verdad, mi papel?” (2002, 166) y el enojo resultante con la presunta peculiaridad femenina y no contra el sistema que la sujeta a cumplir con el papel de ama de casa, musa y colaboradora. Consciente o inconscientemente Sunsín evidencia en sus obras autobiográficas la enajenación de la mujer en la sociedad androcéntrica. Ese hecho la lleva no sólo a reclamar al marido, para quien su mujer “no era más que un objeto que se deja en un hotel” (144), sino a aclararle: “debes saber que yo no soy un objeto ni una muñeca” (64). Ese sentimiento de ser expropiada de su corporalidad se ahonda cuando comenta “yo tenía que hacerme pequeña, tenía que vivir en sus bolsillos” (126-127). La entrega incondicional no satisface al otro, quien, acostumbrado a la vida noctámbula y a los viajes, protesta “me atas con tus cintas al hogar me siento castrado” (157).

Observada como un objeto, una muñeca o una mujer empequeñecida que cabe en el bolsillo de la chaqueta de su marido, no es de extrañar que Consuelo Sunsín reproduzca en sus obras una corporalidad femenina muy frágil. La delgadez, la palidez, los desmayos, la fiebre y la “lepra”, que aquejan a la mujer en la que se desdobra Sunsín en *Memorias de la rosa*, son síntomas de la inapetencia por realizar labores que la obligan a abandonar su propia vida artística: la pintura, la escultura, la escritura. Aunado al sacrificio de todo proyecto personal, el malestar aumenta por el desamor de su marido, quien la hace sentir su criada; sujeción similar a la esclavitud una “vez se ha aceptado la humillación de no ser uno mismo, de no ser libre” (236). La degradación a que la somete se acompaña con la burla, como se aprecia en el juicio expresado al saber que Sunsín busca trabajo, “¿Tú trabajar? ¡Pero si eres demasiado frágil! Apenas pesas cuarenta kilos. Ni siquiera puedes cargar con una botella llena” (238).

El sentimiento de pérdida, de desafecto, de abandono, es progresivo como creciente es la somatización de esas emociones. En ese sentido Sunsín confiesa en *Memorias de la rosa*: “un amor así era una grave enfermedad, una enfermedad que nunca se cura por completo” (173). Inmersa en el malestar que la agobia su cuerpo aparece ajado y enfermo al reflejarse en los cristales que le devuelven una imagen deslucida: “Estaba flaca, muy flaca: cuarenta y cinco kilos vestida. Me avergonzaba mi ropa de lana de cabra” (289). En otros pasajes confiesa “no sentía mi cuerpo. No podía controlar mis miembros” (293). “Mi cuerpo estaba roto” (305). Esas son las sensaciones que tiene Sunsín de su cuerpo, un cuerpo expropiado al que debe poner a convalecer después de tanto tiempo de no poseerlo y que comienza a recuperar a través de la escritura.

### Reivindicación de la escritura y de la autoría

*¿Dónde “encaja” una mujer escritora en la historia de la literatura abrumadora y esencialmente masculina? (...) una escritora no “encaja” en ella. En efecto, a primera vista parece anómala, indefinible, alienada, una intrusa estafalaria.* (Gilbert y Gubar)

Desde la niñez ya se adivina en Consuelo Sunsín la inspiración creadora. Así lo manifiesta la poeta Claudia Lars, en *Tierra de infancia*, al indicar que aquella amiga de infancia:

sabía conversar como persona mayor y usaba con gracia muy suya palabras que no eran comunes en el lenguaje de la gente pueblerina. Además, ponía en cada frase una gorjeante emoción cargada de hechizos que me cautivó totalmente desde que empecé a escuchar sus historias (...) era extraordinaria. Parece que ese raro atributo, que pertenecía a su lenguaje como el calor al fuego, se le fue perfeccionado a través de los años, hasta alcanzar un grado de verdadero magnetismo (Lars 195).

Análogo reconocimiento al elaborado por Lars hace el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón quien, seducido por las historias de Consuelo Sunsín, la llama “Scheherezada tropical”.<sup>13</sup> Embelesados quedan otros intelectuales con los que alterna la salvadoreña porque la urdimbre telarañosa con la que teje sus relatos cautiva también al conde Antoine de Saint-Exupéry, escritor que reconoce el poder de fabulación de la salvadoreña cuando comenta: “eres una gran poeta, Consuelo. Si quisieras, llegarías a ser mejor escritora que tu marido” (2002, 314).

<sup>13</sup> Sobre Scherezada véase *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, de Lucía Guerra, págs. 182-183. Guerra sugiere un paralelismo entre Scherezada y la escritora latinoamericana al retomar los planteamientos hechos por Helena Araujo en *La Scherezada criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Relacionada con José de Vasconcelos, viuda de Enrique Gómez Carrillo y casada con Antoine de Saint-Exupéry, a ninguno les reconoce influencia o inspiración para escribir sus obras autobiográficas, aunque todos ellos publicaron sus propias autobiografías, por lo que cabría suponer que pudieron influenciarla.<sup>14</sup> Tampoco les reconoce ningún ascendiente a numerosos pintores y escritores con los que alterna en París entre los que se encuentran Picasso, Max Ernst, Duchamp (2002, 181). Una excepción hace con André Gide pero para enfrentarlo por el reiterado menosprecio al que la somete este escritor, no sólo a viva voz sino también por escrito. Según comenta la escritora, “Gide en su aversión hacia mí, escribió en su diario esta frase, que aún es posible leer: “Saint-Exupéry se ha traído de Argentina un nuevo libro y una novia. He leído el libro, y he visto a la otra. Lo he felicitado, pero sobre todo por el libro...” (2002, 91). Esa manifestación despectiva la lleva a caricaturizarlo cuando comenta que Gide “tenía una voz de hembra debilitada por el dolor y los amores no consumados” (2002, 89), agregando que “prefería la compañía de jovencitos y de viejas solteras” (101). Con tales comentarios Sunsín reproduce, estratégicamente, estereotipos propios de la sociedad patriarcal feminizando al varón para rebajarlo, a la vez que descalifica el discurso del escritor sobre ella.

Inmersa en el movimiento surrealista francés, la ruta de Consuelo Sunsín hacia la escritura la inicia con *Oppède*, obra en la que a través de Dolores, voz narrativa de la novela, se atreve a incursionar en la narrativa. *Oppède* se convierte en un texto polifónico atravesado por cortos relatos contados por personajes, protagonistas o anónimos, que pululan en la obra fecundizándola con murmullos y voces discordantes mientras comparten, momentáneamente, el vagón de un tren en el que escapan de la ocupación extranjera de París. Junto a estos narradores tránsfugas el texto es invadido por numerosos intertextos entre los que se encuentran cartas, segmentos de diarios, recreación de mitos, fragmentos de novelas de caballería y las historias inconclusas de los ocupantes de la ciudad de Oppède.

La diversidad de textos y voces se adivina también en los silencios, en los espacios en blanco, en los puntos suspensivos; todos indicios de ocultos secretos que, lúdicamente, la escritora intenta escamotear al lector que interviene en el juego y desciframiento de su escritura. En este texto irrumpen de manera imprevista pequeñas historias, cartas o representaciones teatrales, como si con la fragmentación del relato la escritora incorporara el caos provocado en Francia, por la ocupación alemana, durante la Segunda Guerra Mundial.

<sup>14</sup> Cuatro tomos recogen las memorias de José Vasconcelos a las que tituló *Ulises criollo*. *La vida del autor escrita por él mismo*. El tomo I es *Ulises criollo*, el II *La tormenta*, el III *El desastre* y el IV *El preconsulado*. El escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo escribió tres tomos de memorias a las que tituló *Treinta años de mi vida: el despertar de un alma*, *Treinta años de mi vida: En plena bohemia*, *Treinta años de vida: La miseria de Madrid*. Véanse los demás datos en la bibliografía que, sobre autobiografías hispanoamericanas, tiene el libro de Sylvia Molloy *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*.

Desconstructora de mitos, Sunsín se refiere en *Oppède* a don Quijote y a Sancho Panza pero no como los representantes novelísticos cervantinos sino como los referentes temporales para historizar al Dr. Vidriera, un personaje de extrema fragilidad que toma el lugar de privilegio en la novela de la salvadoreña mientras los personajes más famosos de Cervantes no trascienden.<sup>15</sup> Inmersa en el juego carnavalesco Sunsín inventa a Pivoulon, una mujer a la que “le tomaba tres veces más tiempo que a cualquiera alargar su boca (...) no se impacientaba, ni aceleraba jamás su risa (...) risas infinitamente lentas” (1998: 164-165). La risa se convierte en un elemento transgresor, especialmente en los rostros femeninos si se recuerda que el cristianismo enmarcó como impropias para la mujer la risa y la carcajada y es que, como indica Bajtín, esta expresión humana “purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad (...) de la nefasta fijación en un solo nivel y del agotamiento” (Schmidt, 254).<sup>16</sup> Con la risa se pueden explorar estrategias como el sarcasmo, la burla, la parodia, el doble sentido, tácticas todas que permiten desaprobar y subvertir las jerarquías, los dogmas, las autoridades, como lo hace la escritora salvadoreña en sus obras.

Consuelo Sunsín elabora una escritura que se escapa de las clasificaciones simplistas porque en *Oppède* se percibe la ironía y el gesto carnavalesco en personajes como *Ladrón*, personaje encargado de cuidar la casa más ostentosa de *Oppède*, en *Parlanchín*, quien apenas articula alguna palabra y en *Moño*, payaso que le teme a la actuación y quien más que hacer reír, hace llorar a quienes lo miran.

En su experimentación con la escritura y el lenguaje, Sunsín no sigue las reglas institucionalizadas porque se sumerge en la dimensión del collage o ensamblaje de distintos elementos y personajes. Amiga de destacados artistas surrealistas como Salvador Dalí, André Breton, Joan Miró, Max Ernst, René Leroy, Yves Tanguy, Marcel Duchamp y otros, con los que mantiene en París una relación muy estrecha, no es raro que Consuelo Sunsín explore algunos símbolos del surrealismo, entre los que destaca el elemento onírico, como se evidencia cuando señala “Yo estaba ebria de insomnio, de lectura, de recuerdos, de sueños” (1998, 124).

El automatismo lo ensaya tanto en la estructuración fragmentada de la novela como en diferentes pasajes de la obra cuando confiesa “Me senté en la esquina de un escritorio, y me puse a improvisar un descabellado relato de aventuras” (Sunsín, 136). La automatización se evidencia, a su vez, cuando Sunsín señala las mudanzas que sufre el escrito que escribe a su amado, metamorfosis que genera la obra *Oppède*, texto que deriva de

una larga carta para mi caballero volante (...) Las esperanzas de que la recibiera eran mínimas. Mi único consuelo era aumentar esas páginas, que devenían una especie de diario. “Comencé a escribirla en la sala del castillo (...) Cuando Platón ocupó la sala donde yo celebraba esa misa privada de

mis recuerdos y mis esperanzas, fui a refugiarme en la cantera. Era una secuencia de cuevas gigantescas, excavadas en la roca (...) Dejaba mis papeles en un escondrijo. Tuve el cuidado de escribir en el sobre: “Si alguien encuentra esto, le ruego que lo vuelva a poner en su lugar, y sobre todo que no lo mencione nunca (235).

Es sugerente observar la forma en la que Consuelo Sunsín liga la carta con el diario, géneros de los que deviene la novela autobiográfica y cómo vincula todos estos géneros, situados en la periferia de la cultura, con la escritura del yo y con la introspección cuando se refiere a la “misa privada”.<sup>17</sup> Además es enriquecedor ver la manera en la que enlaza la escritura con *Platón*, uno de los protagonistas de *Oppède*, personaje al que Sunsín desconstruye cuando entra en el juego restaurador de la escritura frente al habla. La estrategia de Sunsín se descubre cuando desenmascara la metafísica tradicional que, encarnada en Platón, rechaza la escritura a partir de la oposición realidad/signo de la que surge un sistema jerarquizado de oposiciones binarias utilizadas por el pensamiento occidental. Desde esa perspectiva el logos (pensamiento y habla) se opondría a la escritura (representación del pensamiento y del habla), siendo el primer término superior por pertenecer “a la presencia y al logos mientras que el segundo denota invariablemente una caída, una pérdida de presencia y de racionalidad” (De Peretti, 31).<sup>18</sup> Esa es la posición establecida por Platón en el *Fedro* “entre la escritura-fármaco entendida como juego y dispendio peligroso y el habla noble, seria y productiva” (De Peretti, 41).

El rescate y la valoración de la autoría femenina por parte de Sunsín, interesada en reivindicar su escritura, se percibe al desconstruir el mito platónico. Es factible sospechar que la escritora desmonta la racionalidad platónica si se exploran los indicios dejados en la novela a partir del desalojo que hace Platón de Dolores, voz narrativa de la novela, quien expulsada de la sala donde escribe se refugia en la caverna-cantera.<sup>19</sup> Una cantera-útero en la que adquiere el autoconocimiento para darse a luz como autoría porque en ese recinto nace la

<sup>15</sup> Una de *Las novelas ejemplares* de Cervantes lleva el título de *El licenciado Vidriera*. Es a ese licenciado que Consuelo Sunsín llama doctor con el que fabula una historia dentro de su obra.

<sup>16</sup> Schmidt, Heide. “*La risa: etapas en la narrativa femenina en México y Alemania. Una aproximación*”, en *ESCRITURA*, Año XVI, No. 31-32, enero diciembre, 1991, Caracas. Pág. 254

<sup>17</sup> En la nota 1 del capítulo XXXIX de *Oppède* se aclara que “en lenguaje coloquial, en francés, “mece basse” quiere decir hablar en voz baja (235).

<sup>18</sup> Véase *De la Gramatología*, de Jacques Derrida, para comprobar el desprecio, la devaluación y relegación de la escritura frente al habla en diferentes tiempos, pero siempre desde la metafísica tradicional o metafísica de la presencia.

<sup>19</sup> Las huellas que hacen sospechar que Sunsín, en algunos pasajes de su novela autobiográfica *Oppède*, desmantela la racionalidad platónica son los siguientes: La escritora vive el caos de la Segunda Guerra Mundial, suceso ajeno a la razón encarnada en Platón. Personaje de *Oppède* Platón llega a esa localidad francesa buscando refugio después de fugarse de un campo de concentración. Carga con él “una valija con ambos

carta, que deviene diario, que deviene novela, con lo cual Sunsín recrea el proceso de la productividad textual.<sup>20</sup> Retoma el hilo de Ariadna para tejer-explorar el laberinto generador de la escritura porque según reconoce “Yo conocía bien el dédalo” (235).

Con el autoconocimiento Sunsín elabora un texto-tejido en el que otras mujeres se aquilatan como lo hace Héléne, personaje de la novela *Oppède*, a quien “llamábamos siempre la pequeña griega” (1998, 234). Héléne deja, entre los manuscritos que Sunsín esconde en la gruta, su propia carta en la que expresa: “he leído tu diario (...) gracias a tu diario, he aceptado vivir sola (...) Me siento valerosa de nuevo (...) esa carta me ha curado y me ha dado la fuerza de conocerme” (1998, 236-237).<sup>21</sup> Desde esa perspectiva Sunsín le da a la escritura la cualidad de autoconocimiento individual y colectivo. Vislumbra la escritura como tejido restaurador de sí misma a la vez que acoge los injertos textuales provenientes de otras mujeres, como Héléne, que fertilizan el texto plural.

### De obstáculos y tachaduras a la escritura femenina

Inmersa en la restauración de su autoría la escritora salvadoreña se refiere en *Memorias de la rosa* a los obstáculos enfrentados como escritora. A tales inconvenientes alude cuando recrea las experiencias vividas y las renuncias a su propia creación en beneficio de su pareja al tener que convertirse no sólo en asistente y animadora del marido, sino en la creadora de una atmósfera atrayente para el desarrollo literario de aquel. Ya antes de casarse, época en la cual Antoine de Saint-Exupéry era un desconocido, la escritora salvadoreña se inhibió, artísticamente, para apoyar la producción literaria del escritor francés. Aunque seducida por la escritura, la escultura y la pintura, Sunsín se privó de todo proyecto personal para no importunar a su marido.

---

brazos, como si fuera muy pesada o muy valiosa para llevarla con una sola mano” (219). Para evadir a los perseguidores pide que lo escondan en la comunidad: “ayúdenme, o estoy perdido (...) Me llamaré Platón si les parece...” (219). En la comunidad se despierta “una especie de locura del conocimiento” (220). Platón imparte lecciones y uno de sus alumnos comenta: “sólo de ciencia habla y no le puedo dar nada por sus lecciones. ¡Ni siquiera mujeres, no quiere saber de eso! (220). Dolores, voz narrativa de la novela, que escribía en la sala debió refugiarse en la caverna-cantera para hacerlo porque “Platón ocupó la sala”. Abierta la valija que cargaba Platón por uno de los discípulos “un espantoso olor nos envolvió desde la puerta (...) En ese momento vimos a Platón. Estaba sentado al fondo de la sala (...) volvió a su maleta, la tomó en sus brazos y salió a pasos lentos. Desde el pie de la escalinata nos gritó con voz de loco: -¡Es eso! ¡es mi hijo! Corrió hasta el precipicio y arrojó la maleta a las cisternas” (Sunsín 1998, 221). ¿Es el hijo putrefacto de Platón su discurso racionalista en tiempos de guerra?

<sup>20</sup> El juego con la palabra cantera, en relación con la productividad textual femenina, es muy fructífero por cuanto se pluraliza en: extracción, veta, mina, filón, origen...

<sup>21</sup> Nótese el juego que establece Consuelo Sunsín en *Oppède* con la mitología griega. Así se evidencia no sólo en la desconstrucción del mito platónico para desmontar la racionalidad y revalidar la escritura sino en la recreación que hace de Helena, la pequeña griega que llega de París a *Oppède*. Remite a Helena la griega raptada por París y supuesta causante de las penalidades que sufrieron griegos y troyanos. Además Sunsín re-anuda el mito de Ariadna quien escapa del laberinto, del desamor y del abandono de Teseo, valiéndose de hilos, como intenta Sunsín restaurarse a través de la escritura-tejido.

Por tener que permanecer en silencio y en la misma estancia en la que escribe Saint-Exupéry, tejer se convierte en la única actividad con la que no lo perturba. De ahí el abandono del dibujo porque, según relata, “si eso le ponía nervioso, me dedicaba a bordar. Y los almohadones bordados se amontonaban encima del sofá” (126-127). Dedicada a facilitar la creación del otro, a no estorbarle ni a competir con él, y consciente de ser conocida únicamente como “la mujer del gran escritor” (303), no es raro que Sunsín rememore en sus obras y a su manera, el mito de Penélope. Si aquella soltó el tejido para comenzarlo una y mil veces Sunsín no lo deshace, más bien lo amontona como prueba de su frustración artística. Delata con esa acción al sistema que adjudica asimétricamente las labores para uno u otro sexo. Los cojines amontonados pierden operatividad doméstica porque no otorgan comodidad ni son decorativos del hogar. Tal parece que con la acumulación de almohadones Sunsín teje-esculpe su propia escultura-resistencia con la que se niega a ser subsumida por los quehaceres hogareños y se rebela ante una subjetividad condicionada por el género.

La preparación de ambientes acogedores en los que el marido pueda crear, se convierte en una misión-condena para Sunsín por las pesadillas que experimenta para incitarlo a “que se sentara a la mesa de trabajo, a escribir su guión” (157). Según comenta, actuó el papel de carcelera al aislarlo “en su estudio y, previa entrega de cinco o seis páginas de trabajo le concedí el derecho de entrar en la habitación de los futuros esposos. No antes. A él le gustaba mi juego” (75). Los caprichos cada vez más infantiles y fantasiosos de Saint-Exupéry llegan al paroxismo cuando habitan en la casa del Principito; como llama Sunsín la vivienda que ella buscó, para que él escribiera la obra que lo hizo famoso. El compromiso de cumplir con todas las fantasías del escritor sale a la luz cuando éste le pide que le acondicione una habitación como la que le había preparado en Buenos Aires. Ante esa petición Sunsín le promete: “encontraré un tonelete con un grifo dorado y pondremos oportito dentro; y llenaré muchos termos de té caliente, y colocaré cerca de ti bombones, pastillas de menta, muchos lápices de todos los colores, papeles también multicolores y una gran mesa” (323).

Las peticiones de Saint-Exupéry son fatigosas porque no se trata únicamente de rodearlo de un ambiente propicio para la creación sino de ser su modelo para las ilustraciones de sus libros. Además Sunsín debía permanecer a su lado porque le “gustaba que estuviera en la misma habitación que él cuando escribía; y cuando se quedaba sin ideas, me pedía que lo escuchara, y me leía una, dos, tres veces sus páginas y esperaba mis respuestas...” (127). Con el repaso que hace Consuelo Sunsín de las veces que el escritor la obliga a escuchar el relato se descubre el cansancio que la invade toda vez que, leído el escrito, el autor entraba en una especie de inseguridad de la que ella debía salvaguardarlo: “¿No te sugiere nada? ¿No es interesante? Voy a romperlas. Es una idiotez, ¡no quieren decir nada! Entonces yo inventaba Dios sabe qué, rebuscaba en mis recuerdos y hablaba durante una hora de una página que el acababa de escribir” (127).

Todos los caprichos que van a comenzar como un juego devienen en una especie de cautiverio para Sunsín porque, además de creerse la única mujer con el poder de ayudarlo a encontrar el camino a la escritura, se lamenta del ostracismo y las privaciones que conlleva esa ocupación.<sup>22</sup>

¡Ay! ¡Ser la compañera de un gran creador es un oficio, un sacerdocio! Y sólo se domina ese oficio después de largos años de aprendizaje... Porque se aprende. Yo era tonta. Creía que yo también tenía derecho a la admiración por su obra. Creía que era de los dos... ¡Que error! Para un artista, no hay nada más personal que su creación: aunque le entregues tu juventud, tu dinero, tu amor, tu valor, nada de ella te pertenece. Es infantil argumentar: “Ah, yo he ayudado a mi marido! (2002, 101-102).

Es evidente la impotencia y el desaliento de la escritora que, privada de un cuarto propio, debe acondicionar no una sino varias habitaciones para el escritor. Confirma desencantada que sus sacrificios económicos, físicos y emocionales son correspondidos con abandono e indiferencia, por parte de Saint-Exupéry.<sup>23</sup> La privación de Sunsín se palpa en las sugerencias que le hace el marido al regalarle una máquina de escribir silenciosa y un dictáfono: “De ese modo, cuando estés sola podrás contar tus preciosos cuentos a este aparato, y si me vienen ganas de escucharte, pondré uno de tus discos y te escucharé” (2002, 313-314).

Resulta irónica la disimetría que se constata en el ambiente recreado para que escriban ambos escritores. Mientras para Saint Exupéry todas las comodidades y los caprichos son pocos, Sunsín debe conformarse con el entorno que el escritor le estipula. Tales hechos demuestran las dificultades para recuperar y valorar la propia autoría en una época en la que rigen invalidaciones de todo tipo contra las escritoras. Sin embargo Sunsín rescata, estratégicamente, su autoría como lo hicieron otras escritoras en otros tiempos y en diferentes circunstancias.

Con sus obras literarias Consuelo Sunsín se destaca en la literatura centroamericana como una de las pocas escritoras que se aventuran, durante los años cuarenta, a explorar una poética transgresora con la que desafía el canon al subvertir las fronteras de los géneros literarios. En su narrativa, en la que se cruza una constelación de textos, convoca, simultáneamente, mitos tradicionales con movimientos vanguardistas para fabular sobre sí misma e impugnar el sistema de dominación masculino. La escritora salvadoreña reivindica su autoría al mismo tiempo

<sup>22</sup> Sobre la sujeción de las mujeres véase el libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, de Marcela Lagarde; especialmente el V capítulo titulado “*Los cautiverios*”.

<sup>23</sup> Para Consuelo Sunsín fue un sacrificio económico casarse con Saint-Exupéry porque, según comenta en *Memorias de la rosa*, como “viuda de Gómez Carrillo disponía de una renta considerable y si me casaba la perdería” (81). “Si renunciaba a casarme con Tonio, conservaría mi fortuna, porque Gómez Carrillo era rico, había publicado libros en España y en París: si mantenía su nombre, todo sería muy fácil para mí” (84).

que invita a seguir recreando su escritura. Una escritura en devenir que se proyecta inconclusa porque no hay un posible cierre en una obra literaria que, como *Oppède*, finaliza con una carta; un mensaje que amerita una respuesta por lo que la trama se prolonga en el diálogo y el juego textual.

## Bibliografía

- Agosín, Marjorie (1993). *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Alberca, Manuela (1999). “En las fronteras de la autobiografía”. En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Compilado por Manuela Ledesma. Jaén: Universidad de Jaén, Gráficas La Paz.
- Arellano, Jorge (1997). *Diccionario de escritores centroamericanos*. Managua: ASDI-Bibliotecas Nacionales de Centroamérica y Panamá.
- Arfuch, Leonor (2005). “Cronotopías de la intimidad”. En Arfuch, Leonor (Compiladora). *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*. Compilado por. Buenos Aires: Paidós.
- Arriaga, Mercedes (2001). *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona: Anthropos.
- Barret, Michele y Phillips, Anne (2002). *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. México: Editorial Paidós Mexicana, S. A.
- Bourdieu, Pierre (200). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama S. A.
- Calvo, Yadira (2004). *Éxtasis y ortigas Las mujeres, entre el goce y la censura*. Heredia: Farben-Norma, S. A.
- Culler, Jonathan (1992). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- Czeslaw, Milosz (1998). “Elogio del exilio”. Semanario *Universidad*, Forja N. 3.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1998). *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era, S. A.
- De Peretti, Cristina (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona: Anthropos.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI editores.
- Díaz-Diocaretz, Myriam (1993). “La palabra no olvida de donde vino”. Para una poética dialógica de la diferencia”. En Díaz-Diocaretz Myriam y Zavala, Iris. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, tomo I. Barcelona: Anthropos.
- Freixas, Laura (2000). *Literatura y mujeres*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A.

- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan (1998). *La loca del desván*, Madrid: Cátedra.
- Guerra, Lucía (1995). *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Chile: Cuarto Propio.
- Huerta, Javier (1994). “La teoría de la crítica de los géneros literarios”. En Aullón de Haro, Pedro. (Compilador). *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta.
- Jiménez, Luis (1995). *El arte autobiográfico en Cuba en el siglo XIX*. New Jersey: The Ometeca Institute New Brunswick.
- Knibiehler, Ivonne. “Cuerpos y corazones”. En Duby, Georges y Perrot, Michelle (Directores). *Historia de mujeres*, tomo 8. Madrid: Taurus.
- Lagarde, Marcela (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- Lagarde, Marcela (1997). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México.
- Lars, Claudia (2003). *Tierra de Infancia*. Doceava edición. San Salvador: UCA editores.
- Luna, Lola (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*. Barcelona: Anthropos.
- Macaya Emilia (1999). “Una gruta oscura y exclusiva (el tema del encierro en la narrativa hispanoamericana escrita por mujeres”, *Avances 14 y 15*, CIICLA, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.
- Marini, Marcelle (1993). “El lugar de las mujeres en la producción cultural”. En Duby, Georges y Perrot, Michelle (Directores). *Historia de las mujeres*. Tomo 9, Madrid: Taurus.
- Moi, Toril (1999). *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra, S.A.
- Molloy, Sylvia (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Olivares, Cecilia (1997). *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.
- Rivera, María-Milagros (1995). *Textos y espacios de mujeres*. Barcelona: Icaria.
- Rodríguez, Magda y Africa, Ma. Carmen (1998). *Y después del postmodernismo ¿qué?* Barcelona: Anthropos.

- Schmidt, Heide. "La risa: etapas en la narrativa femenina en México y Alemania: Una aproximación". En *ESCRITURA*, año XVI, No. 31-32, enero diciembre, 1991, Caracas, pág. 254.
- Smith, Sidonie (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". En *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos.
- Suárez, Beatriz (1997). "De la política sexual a las políticas de ubicación. Llevando más allá los límites de la teoría (literaria) feminista". En Ibeas, Nieves. Millán, Ma. Ángeles. *La conjura del olvido*. Barcelona: Icaria.
- Suncín, Abigail (2003). *La Rosa que cautivó al Principito*. San Salvador: Talleres Gráficos UCA.
- Sunsín, Consuelo (2002). *Memorias de la rosa*. Madrid: Ediciones B, S. A.
- Sunsín, Consuelo (1998). *Memorias de Oppéde*. San Salvador: Consejo Nacional para la Cultura y el Arte CONCULTURA.
- Woolf, Virginia (1995). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, S. A.
- Zavala, Iris (1993). "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". En Díaz-Diocaretz, Myriam y Zavala, Iris (Coordinadoras). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Anthropos.