

Reescrituras del cuerpo

El cuerpo como corpus en cinco narradoras latinoamericanas

Autor:

Ostrov, Andrea

Tutor:

Avellaneda, Andrés

2003

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

49071
20 OCT 2003

TESIS DE DOCTORADO

**“REESCRITURAS DEL CUERPO.
EL CUERPO COMO CORPUS EN CINCO
NARRADORAS LATINOAMERICANAS”**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias
Director de Biblioteca

por Andrea Ostrov

DIRECTOR: Dr. Andrés Avellaneda.

CO-DIRECTORA: Dra. María Isabel Santa Cruz

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

2003

Agradecimientos

- A Andrés Avellaneda y Marita Santa Cruz, por dirigir tan generosamente este proyecto. Por su constante estímulo y disponibilidad, por la confianza sostenida.
- A mi mamá, Amelie Hintermeyer, por su apoyo incondicional, por su ayuda constante, por el aporte invaluable de sus minuciosas y agudas lecturas de este trabajo. Y por sus investigaciones sobre identidad femenina, que seguramente me mostraron este camino.
- A Gabriela Finkielsztejn, mi hija, por su comprensión y paciencia.
- A Carlos Dámaso Martínez, por su apoyo, su ayuda y su afecto.
- A Elsa Labos, por haber estado todo este tiempo.
- A Susana Pedernera, por su lúcida y decisiva intervención, su generosidad, su afecto y profesionalismo.
- A Edy Finkielsztejn, por todo su apoyo.
- A la Universidad de Buenos Aires, que me otorgó una Beca Thalman mediante la cual me fue posible trabajar durante un cuatrimestre en la biblioteca de la University of Florida, USA. Por los años de pertenencia, como estudiante y como docente.
- A mis compañeros y compañeras de la Cátedra de Literatura Latinoamericana y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras, por compartir un marco académico tan profesional y excelente, y por el invaluable estímulo de años de trabajo.
- A todos los amigos y amigas que me alentaron a seguir adelante.
- A Chupete y Cuky, por su fiel compañía.

INDICE

REESCRITURAS DEL CUERPO: el cuerpo como corpus en cinco narradoras latinoamericanas	1
1. El género: correlato psíquico de la diferencia sexual anatómica	1
2. El Género como categoría de análisis.	2
3. El sexo como dato natural	4
4. El sexo como construcción cultural.	5
5. La naturalización de las construcciones genérico-sexuales	8
6. El cuerpo como corpus	11
SILVINA OCAMPO: las escrituras peligrosas.	22
1. Principales lecturas críticas sobre la narrativa de Silvina Ocampo.	22
2. Propuesta de lectura.	28
3. Cuerpo y vestido.	31
4. Género y tela.	35
5. Cuerpo y modelo.	39
6. El rostro y la máscara	41
7. Cuerpo y escritura	42
8. Escritura, cirugía.	47
9. La escritura, el epitafio.	48
10. Escritura y reversión.	50
11. Escritura de vidrio/ escritura de cristal.	55
LA ULTIMA NIEBLA: la locura de una mujer razonable.	60
1. Principales lecturas críticas sobre la novela	60
2. Propuesta de lectura.	72

3. Primer espejo: la muchacha muerta.	75
4. Segundo espejo: Regina.	80
5. Tercer espejo: el baño en el estanque.	83
6. Cuarto espejo: las miradas veladas.	86
7. Quinto espejo: la mirada deseante	90
8. Sexto espejo: la escritura.	99
9. Séptimo espejo: el cuerpo de goce.	104
10. La razón de la locura.	106
11. La locura de la razón.	109
PASIÓN DE HISTORIA: una escritura imposible.	113
1. Principales lecturas sobre la obra de Ana Lydia Vega. .	113
2. Propuesta de lectura.	123
3. Argumento y repetición.	125
4. Cita, parodia y género.	128
5. Tecnologías del género.	132
6. Cuerpo, mirada y género.	136
7. Visión, versión y escritura.	140
8. "Me interceptaba la mirada en el espejo".	145
9. Muerte y repetición.	149
10. Violencia y género.	153
11. Lectura, repetición, ruptura.	156
CANON DE ALCOBA: recetario para una escritura.	161
1. Principales lecturas sobre <i>Canon de alcoba</i>	161
2. Propuesta de lectura.	166
3. Desde el epígrafe.	168
4. La receta de escritura.	171
5. La escritura en la cocina.	175
6. La cocina de la escritura.	178
7. Modos de leer.	183

8. Localizaciones.	187
9. Cuerpo y mirada.	193
10. Cuerpo y discurso.	196
11. El cuerpo como espectáculo.	198
12. Teoría del amor o canon de alcoba.	202
13. Cuerpo y palabra.	204
14. Cuerpo y escritura.	208
15. Bordado, borde, desborde.	211
EL CUERPO COMO CORPUS: ante la ley.	215
1. Principales lecturas sobre Diamela Eltit.	215
2. Propuesta de lectura.	221
3. ¿Hay un relato?	225
4. ¿Hay un sentido?	228
5. Un texto que no dice.	230
6. El diseño de un corpus.	231
7. Legible, legítimo.	236
8. Errante, ilegible.	239
9. Nombre, cuerpo, ley.	242
10. Género textual, género sexual.	245
11. Un cuerpo de citas.	247
12. Al margen.	251
13. El cuerpo como corpus.	254
CONCLUSIONES.	257
BIBLIOGRAFÍA.	265

REESCRITURAS DEL CUERPO: el cuerpo como corpus
en cinco narradoras latinoamericanas.

1. El género: correlato psíquico de la diferencia sexual anatómica.

La diferencia sexual anatómica constituye una de las dicotomías fundantes de nuestra cultura. En efecto, el sujeto humano no resulta pensable ni inteligible sin una marca corporal que, sancionada como sexo, constituye el determinante principal de la identidad. Ahora bien, las categorías biológicas macho/ hembra - establecidas a partir del sexo- tienen como correlato en el plano psíquico las categorías masculino/ femenino que, a su vez, aluden al conjunto de rasgos, características, conductas, comportamientos, deseos, etc. que corresponderían "naturalmente" a cada sexo. En tanto correlato o expresión de la irreductible diferencia anatómica, lo femenino y lo masculino constituirían, congruentemente, esferas opuestas y excluyentes entre sí. Se ha denominado "género" a este conjunto de atributos "esenciales" y privativos que corresponden a cada sexo y que se explican y justifican en tanto se suponen directamente vinculados a la diferencia sexual biológica. En tanto lo femenino y lo masculino son pensados como correlatos psíquicos de la diferencia sexual

anat6mica, nos encontramos ante una concepci6n expresiva del g6nero: los rasgos psiquicos surgen en forma directa de las diferencias biol6gicas.

En funci6n de esto, la pr6ctica heterosexual surge como consecuencia "natural" de la diferencia sexual anat6mica. Si se acepta que a un determinado sexo le corresponde uno de los dos g6neros -masculino o femenino, subrayando el valor excluyente de esta disyunci6n- de ese sexo/g6nero debe derivarse solo un tipo de preferencia er6tica, que garantice la pr6ctica heterosexual. La cultura sanciona como "normal" la pr6ctica heterosexual en tanto "no contradice las leyes de la naturaleza" y, al postular su naturalidad, otorga valor normativo a la correspondencia sexo = g6nero = deseo (heterosexual).

2. El G6nero como categori3a de an3lisis.

La categori3a de G6nero fue acuñada por el pensamiento feminista anglosaj6n a comienzos de la d6cada del 70, y desde entonces ha constituido una herramienta te6rica fundamental para el an3lisis de la subordinaci6n hist6rica de las mujeres en la cultura patriarcal. El G6nero constituye una categori3a de an3lisis que apunta a iluminar la intervenci6n de la cultura en los procesos de construcci6n y normativizaci6n de la dualidad masculino/ femenino. Es decir, como herramienta te6rica el G6nero busca hacer manifiesta

la construcción *cultural* de la oposición femenino /masculino al tiempo que rechaza la supuesta naturalidad de la ligazón entre la identidad de género y el sexo biológico -postulada por la concepción expresiva del género-. La categoría de Género propone pensar lo masculino y lo femenino no como correlatos psíquicos naturales del sexo anatómico, sino como construcciones fundamentalmente culturales que *interpretarían* las diferencias anatómicas. El Género (categoría de análisis) propone una concepción del género (conjunto de rasgos psíquicos que se atribuyen a cada sexo) que sustituye el modelo expresivo por un modelo interpretativo. La correspondencia natural del género con el sexo es cuestionada para postular, en cambio, una dimensión de *construcción* del género. La vinculación de este último con el sexo anatómico deja de ser concebida en términos de *expresión* para postularse como *interpretación*.

Paralelamente, el cuestionamiento del género como conjunto de rasgos de identidad psíquica que expresan al sexo biológico implica una puesta en cuestión de la dualidad genérica masculino/ femenino como oposición binaria correlativa a la diferencia sexual biológica macho/hembra. Al desarticular la naturalidad de la *correspondencia* sexo/género, el Género en tanto herramienta crítica no sólo desplaza la concepción esencialista de los rasgos de identidad atribuidos a cada uno de los sexos, sino que además hace tambalear el binarismo de la oposición genérica: si se acepta que el género

no mantiene una correspondencia natural con el sexo biológico, se empieza a poner en evidencia la convencionalidad del sistema de dos géneros: "Aún si los sexos permanecen incuestionados en cuanto al binarismo de su morfología y constitución [...] no hay razón para pensar que también los géneros tendrían que ser dos" (Butler 1990: 6).

3. El sexo como dato natural.

A partir de la intervención de la categoría de Género como herramienta teórica, los géneros masculino y femenino dejan de ser considerados como correlatos psíquicos o expresiones de los sexos para empezar a postularse en cambio como interpretaciones culturales de las diferencias sexuales anatómicas. La categoría de Género implica un giro copernicano al dar por tierra con las concepciones esencialistas del género y proponer en cambio una consideración de éste como construcción.

Sin embargo, el concepto de género como construcción cultural que interpreta al sexo anatómico supone un cuestionamiento de la naturalidad de las identidades masculina y femenina, pero no cuestiona la naturalidad de la diferencia sexual. Es decir que mientras el género empieza a ser pensado como construcción, el sexo continúa siendo considerado un elemento que pertenece exclusivamente al plano de lo biológico, un *a priori* que la cultura

"interpreta" mediante el género. La concepción del género como interpretación cultural de la diferencia sexual anatómica tiene anclaje en una correlativa concepción del sexo como instancia previa a la cultura: el sexo, considerado un dato biológico queda instalado, en virtud de esto, en el dominio de lo natural, en el campo de la "Naturaleza", y constituye por consiguiente una entidad precultural, prelingüística.

4. El sexo como construcción cultural.

Una revisión de estas premisas teóricas hace posible, a mi entender, recuperar el sexo del dominio prelingüístico y pensarlo ya no en términos de dato natural sino también como producto cultural. De acuerdo con Judith Butler, el sexo -el cuerpo sexuado- no debería pensarse simplemente como elemento dado sino más bien, en un mayor grado de complejidad, como resultado de un *proceso de materialización* que tendría lugar a través del lenguaje (Butler 1993). Según esta autora, el sexo anatómico que define los cuerpos como sexuados no constituye una instancia meramente natural, prelingüística, un dato de la naturaleza cuya existencia ya-allí sería independiente del lenguaje. Por el contrario, la materialidad corporal -el cuerpo como materia- conformaría una instancia lingüísticamente establecida, constituida como *efecto* de un proceso de materialización llevado a cabo *por y a través* del lenguaje. Este

proceso de materialización de los cuerpos estaría regido por una matriz heterosexual ¹ que determinaría la relevancia de algunas diferencias anatómicas en función de las cuales los cuerpos se agrupan en dos categorías sexuales. De este modo, Butler imprime un giro importante en el modo de pensar la vinculación sexo/género al proponer una inversión de la relación tradicionalmente aceptada entre ambos términos.

En efecto, tanto las concepciones esencialistas del género como las constructivistas postulan al sexo como elemento previo al género, de manera que la relación sexo /género funcionaría -si se me permite la analogía- a la manera de la vinculación saussuriana entre el significado y el significante: el género constituiría una suerte de significante que vendría a expresar o a interpretar al sexo/ significado. Pero Butler invierte esta relación al proponer en cambio que la diferencia sexual de los cuerpos se establece como resultado de un proceso de organización significativa que releva - vuelve relevantes- superficies, bordes, hundimientos y relieves, de acuerdo con una oposición genérica previa que responde a una matriz heterosexual binaria. "No tiene sentido definir al género como la interpretación cultural del sexo -dice Butler-, dado que el sexo mismo es una categoría generizada. El género no debería concebirse simplemente como la inscripción de un significado cultural sobre un

¹ El término "matriz heterosexual" designa, de acuerdo con Butler, esa red de inteligibilidad cultural a través de la cual los cuerpos, los géneros y los deseos son naturalizados (Butler 1990: 151).

sexo previamente dado. [...] Género debe designar también el aparato mismo de producción por el cual los sexos son establecidos. [...] No hay acceso a un cuerpo que no haya sido interpretado por significaciones culturales; por consiguiente, el sexo no podrá calificarse como una facticidad anatómica prediscursiva. En realidad, el sexo, por definición, demostrará haber sido siempre género" (Butler 1990: 7-8). La materialidad corporal, entonces, la organización y la categorización de los cuerpos en función de determinados rasgos anatómicos que la cultura sanciona como relevantes, sería el resultado de un proceso de construcción de los cuerpos regido por la oposición genérica hombre/mujer ². Si retomamos la analogía propuesta anteriormente, me atrevo a sugerir que la inversión de la tradicional relación sexo/género que propone Butler puede compararse con la inversión de la relación significado/ significante propuesta por Lacan en su crítica del signo saussuriano ³. La primacía del significante que este autor

² Butler propone definir la *materia* "no como un lugar o una superficie, sino como un *proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de límite, fijeza y superficie que denominamos materia* [...]. De este modo, la pregunta ya no es 'cómo se constituye el género en tanto interpretación del sexo?' [...] sino más bien '¿a través de qué normas reguladoras el sexo mismo es materializado?'" (Butler 1993: 9-10).

³ En "La instancia de la letra en el inconsciente", Lacan reformula el esquema del signo saussuriano, constituido por el significado y el significante como dos planos interdependientes cuya correspondencia exacta Saussure ilustra como "las dos caras de una hoja de papel". Lacan propone, en cambio, el algoritmo en el cual, contrariamente a lo que ocurre en el signo propuesto por Saussure, el significante ocupa la posición superior y el significado la inferior y donde la barra de separación no indica equivalencia entre ambos planos sino desfasaje, imposibilidad de concordancia (Lacan 1966: 497). De acuerdo con este esquema, el significante no se reduce a la mera expresión de un significado previo, ya allí; por el contrario, el significante interviene en la construcción de los efectos de significación, de manera tal que los significados -en

postula en su inversión de los planos del signo toma, en la teorización de Butler, la dimensión de lo que propongo llamar "primacía del género".

5. La naturalización de las construcciones genérico-sexuales.

Si el cuerpo es efectivamente el resultado de un proceso de materialización, y este proceso se lleva a cabo a través del lenguaje, las operaciones discursivas que determinan los efectos de materialidad y significación corporal resultan invisibilizadas, ocultadas, precisamente por acción de una de esas operaciones discursivas. Me refiero a la postulación del cuerpo sexuado como materia dada, previa al lenguaje, perteneciente al ámbito de lo natural. Es decir que el primer efecto de construcción consiste en la *naturalización* de la materialidad del cuerpo. Al amparo de la "Naturaleza", las operaciones y procesos de construcción desaparecen ante la "evidencia" de una materia ya constituida; y los efectos constitutivos del lenguaje sobre el cuerpo se neutralizan ante la postulación de los mismos como *datos* que el

apariencia previos- se hallan en cualquier caso determinados por la cadena significante y las leyes combinatorias que la estructuran: "La primacía del significante sobre el significado parece ya imposible de eludir de todo discurso sobre el lenguaje" puesto que "el significante tiene función activa en la determinación de los efectos donde lo significable aparece como padeciendo su marca, volviéndose significado por esta pasión. Esta pasión del significante se vuelve una dimensión nueva de la condición humana" (Lacan 1966: 467 y 688).

discurso simplemente "representa". Por consiguiente, la consideración del cuerpo sexuado como realidad perteneciente al ámbito de lo "natural", la concepción de la materialidad corporal como real prediscursivo debe ser entendido como un efecto *discursivo*. En términos de Judith Butler, "esta producción del sexo como lo prediscursivo debería entenderse como el efecto del aparato de construcción cultural designado como *género*" (Butler 1990: 7).

Ahora bien; si se acepta que la desvalorización y sumisión de las mujeres en el ámbito de la cultura patriarcal tiene relación directa no solo con el cuerpo biológico femenino y su capacidad reproductiva, sino también con una concepción esencialista del género en tanto conjunto de rasgos de identidad que corresponden "naturalmente" al sexo femenino -debilidad, pasividad, afectividad, etc.-; si se acepta que sexo y género constituyen dos categorías que se resignifican entre sí tautológicamente para justificar la colocación histórica de las mujeres en el polo negativo de la oposición masculino/femenino, resulta necesario y urgente llevar a cabo un trabajo crítico que apunte a desconstruir el sistema de género, esto es, que apunte a desenmascarar su carácter de construcción y mandato cultural.

Sin embargo, ya que tanto el cuerpo biológico femenino como los atributos psíquicos que se le asignan (instinto maternal, pasividad, debilidad, afectividad, etc.) "determinan" la ubicación de las mujeres en el ámbito de lo privado, la doble entrada de la

construcción cultural de lo femenino como instancia devaluada exige no solo la desconstrucción del género, sino también la desnaturalización del sexo. Quiero decir que es necesario recuperar el sexo del dominio de lo "naturalmente dado", para mostrar la materialidad corporal ⁴ como producto de procesos de materialización, como efecto de significaciones que *organizan* el cuerpo en función de mandatos y valoraciones de género.

Mostrar la dimensión de construcción no solo del género sino también del cuerpo sexuado implica postular una relación no puramente representativa sino sobre todo *constructiva* entre cuerpo y lenguaje, entre el sexo y los discursos que hablan acerca del mismo. Y esta proposición de un funcionamiento no meramente representacional sino constructivo del discurso constituye un gesto de inversión de las relaciones clásicas entre cuerpo y discurso, cuerpo y lenguaje, cuerpo y escritura. En efecto, la postulación del lenguaje como dispositivo fundamental que interviene en y determina las construcciones de la materialidad supone reconocer un valor *performativo* en el lenguaje. Si se acepta que el lenguaje *hace* mientras dice, construye aquello que nombra; si no es posible concebir la realidad independientemente de su organización discursiva, es lícito pensar que la materialidad corporal es producto, efecto de lenguaje, resultado de procesos de construcción

⁴ "La 'materialidad' surge únicamente cuando se borra, se oculta, desaparece su estatuto de construcción discursiva" (Butler 1993: 251).

discursivos. El lenguaje en tanto instancia materializadora, realizadora, organiza la materialidad corporal de acuerdo con una matriz genérica oposicional que regula y carga de significación determinadas diferencias anatómicas. Dicho de otro modo, el lenguaje generiza los cuerpos al tiempo que los (d)escribe. La materialidad corporal misma se halla atravesada por variables de género, el cuerpo se significa a partir de las marcas de género. Siguiendo con la analogía propuesta más arriba, si el significado no es *previo* al significante, el cuerpo tampoco sería *previo* al género, ya que resulta imposible en el ámbito de nuestra cultura pensar un cuerpo no marcado por el género ⁵.

6. El cuerpo como corpus.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, me propongo analizar las relaciones entre cuerpo y escritura ⁶ en la siguiente selección de textos de cinco narradoras latinoamericanas: *La última niebla* de

⁵ Butler analiza el carácter de *abyectos* que la cultura atribuye a los cuerpos que *desorganizan* la clasificación masculino/femenino en tanto no resisten ser categorizados de acuerdo con las diferencias anatómicas sancionadas como *normales*. En la medida en que lo "normal" (lo "común") ejerce como normatividad, todo aquello que *desbarata* el sistema de clasificaciones vigente es sancionado como *excedentario* (Butler 1993: 15).

⁶ En la medida en que todo significante constituye una marca en lo real, y en la medida en que la escritura es condición de posibilidad de todo lenguaje (Derrida 1986: 67-73), no considero pertinente a los efectos de este trabajo establecer una distinción entre lenguaje y escritura. Por el contrario, me resulta más productivo postular una *co-incidencia* del lenguaje, la palabra, el discurso y la escritura en tanto incisión (marca) e incidencia (determinación) sobre lo real.

María Luisa Bombal (Buenos Aires: Sur, 1923); *Canon de alcoba* de Tununa Mercado (Buenos Aires: Ada Korn, 1988); *El padre mío* de Diamela Eltit (Santiago: Francisco Zegers, 1989); *Pasión de historia* de Ana Lydia Vega (Buenos Aires: Ed. De la Flor, 1987); *La furia y otros cuentos* de Silvina Ocampo (Buenos Aires: Sur, 1959), además de otros cuentos seleccionados de esta autora.

Mi análisis de este corpus intentará mostrar que en estos textos el cuerpo se revela sistemáticamente como un efecto de escritura, se muestra como una categoría textual, escrituraria: el cuerpo es fundamentalmente *materia escribible*. De manera que el cuerpo que se escribe será, ante todo, un *corpus*. Los textos analizados proponen una relación entre el cuerpo y la escritura en virtud de la cual la escritura del cuerpo debe entenderse en el sentido más literal: el cuerpo no será solo el "tema", sino también la superficie, la página misma de la escritura. Escribir sobre el cuerpo -en sentido temático- equivale entonces a escribir sobre el cuerpo en tanto superficie, pergamino sobre el cual se inscriben los trazos, las marcas, las líneas que configuran una determinada cartografía corporal.

Así, las preguntas iniciales que dieron origen a esta investigación -¿existe o no una escritura femenina?; ¿existen o no marcas de femineidad en el corpus textual?; ¿tiene sexo la escritura?- encuentran respuesta, paradójicamente (o no), en la postulación del cuerpo como construcción textual, escrituraria.

Dicho de otro modo, la antigua pregunta por la *sexualización* del texto se responde mediante la postulación de la *textualización* del sexo. La pregunta inicial tenía como presupuesto teórico -ahora resulta evidente- una concepción esencialista de lo femenino, en tanto el concepto de "escritura femenina" propone una fuerte y particular vinculación entre la escritura y el cuerpo de la mujer. Según esta concepción, el cuerpo femenino se inscribe en los textos escritos por mujeres imprimiendo en ellos sus ritmos particulares, su economía libidinal, su erogeneidad plural y difusa (Cixous: *L'Arc* 61: 39-54).

Por el contrario, postular la textualización del cuerpo supone invertir los términos de la antedicha relación cuerpo/escritura: no es el cuerpo el que inscribe sus ritmos en la escritura, así como no es el cuerpo una exterioridad que se representa por medio de la escritura. En cambio, la escritura es la marca que se imprime sobre el cuerpo, lo configura, lo mapea, lo construye. De manera que las marcas de femineidad que el concepto de "escritura femenina" intenta rastrear en los *textos* escritos por mujeres -elipsis, blancos textuales, aperturas, pluralidades, errancias, etc.- deberían pensarse, inversamente, como marcas discursivas, como trazos de escritura que el género imprime sobre los *cuerpos* de las mujeres. En una palabra, la erogeneidad difusa que el concepto de "escritura femenina" postula como principio constructivo de los *textos* escritos por mujeres ya es, a su vez, un efecto de

escritura, una inscripción del cuerpo determinada por el género ⁷.

Mi propuesta de trabajo consiste entonces en mostrar cómo en el corpus seleccionado el cuerpo es recurrentemente presentado como efecto de un proceso de construcción cuyo anclaje último es siempre la escritura. Intentaré leer, en los textos de las escritoras que me propongo analizar, los procesos de construcción/ materialización del cuerpo, el estatuto escriturario, la dimensión *textual* del cuerpo sexuado.

Ahora bien; la postulación, en los relatos seleccionados, de un cuerpo escribible y escrito, de un cuerpo construido en y por la escritura, permite pensar los textos como una operación principalmente desconstructiva. Si la noción del cuerpo como materia dada, como instancia previa al lenguaje y ajena a todo proceso de construcción, constituye un punto clave del pensamiento logocéntrico, los textos de las escritoras estudiadas re-escriben el cuerpo -fundamentalmente el cuerpo femenino- para poner en evidencia la dimensión textual no solo del género, en tanto relato normativo, sino también del cuerpo sexuado -en tanto diseño topográfico que designa las zonas y puntos relevantes del mapeo corporal canónico.

La reescritura del cuerpo que -de acuerdo con mi propuesta de

⁷ Utilizo el concepto de escritura en sentido amplio, para aludir a los efectos de construcción, de cristalización y materialización que la intervención de lo Simbólico -el lenguaje, los discursos, los textos (no necesariamente impresos en letras de molde)- determina. La escritura como inscripción, trazo, huella, marca, funda la cosa y la inscribe en una sistemática inteligible, significante, al tiempo que la designa.

lectura- tiene lugar en el corpus analizado, consiste no tanto en la construcción explícita de una cartografía corporal diferente sino más bien en una reinscripción de los trazos que configuran el mapa del cuerpo normalizado y normativizado. Es decir, la operación de reescritura del cuerpo llevada a cabo en los textos de las escritoras estudiadas no se propone tanto establecer el trazado de un mapa corporal nuevo sino que más bien reinscribe las marcas, remarca (en doble sentido) los trazos de la cartografía corporal canónica. Sin embargo, remarcar los trazos, las líneas del mapa corporal, no constituye en mi lectura una ratificación de este último. Por el contrario, el doble sentido de la palabra "remarcar" ilumina el gesto deconstructivo de la operación de reescritura. Remarcar los trazos, reescribirlos, equivale aquí a sobre-escribir esos mismos trazos para subrayarlos, hacerlos visibles, destacar su recorrido. La remarcación de la cartografía corporal constituye en mi propuesta de análisis una operación de reescritura que apunta ante todo a exhibir los trazos de una escritura del cuerpo que, naturalizada, se oculta a sí misma en tanto tal.

Si el cuerpo y el sexo -y ya no solo el género- se muestran en los textos de estas escritoras como construcciones culturales, como efectos de escritura, nos encontramos ante una textualidad que hace tambalear la premisa sobre la que se funda la desigualdad jerárquica de la diferencia sexual: esto es, el cuerpo como destino.

Por último, la vinculación cuerpo-corpus que me propongo leer en las narraciones seleccionadas -el cuerpo como texto y el texto como cuerpo- conduce obligadamente a la reflexión sobre un eje fundamental que se reitera en las cinco autoras estudiadas: esto es, la presencia insoslayable del ojo que mira/lee el cuerpo/corpus. Si los textos insisten en hacer explícita la función determinante de la mirada en los procesos de materialización -de escritura- de los cuerpos, reescribir el cuerpo, postularlo como materia escribible, mostrar su condición textual, equivale también a hacer visible el contrato entre una mirada, entre un determinado punto de vista, y una escritura -una cartografía- particular del cuerpo.

En síntesis, mi propuesta de trabajo consiste en leer los relatos seleccionados como operaciones textuales que apuntan a desconstruir, a desenmascarar, a exhibir los fundamentos discursivos de la materialidad corporal. Intentaré demostrar en los textos analizados que las cartografías corporales presuponen -y resultan de- articulaciones discursivas.

En los capítulos siguientes trabajaré estas hipótesis en función de los textos seleccionados como corpus de trabajo. Al comienzo de cada uno, haré un relevamiento lo más exhaustivo posible de la bibliografía crítica sobre las autoras elegidas -en algunos casos muy extensa-. Discutiré las diferentes perspectivas, aproximaciones y propuestas de análisis acerca de los textos en

relación con mi propia lectura, a la vez que intentaré situar mi abordaje -si cabe- dentro de las corrientes críticas que conforman el conjunto de la bibliografía publicada. Una vez hecho esto, presentaré sintéticamente mi propuesta de lectura, la perspectiva del texto que me propongo desarrollar a lo largo del capítulo, las hipótesis que intentaré demostrar en cada caso.

En "Silvina Ocampo: las vestiduras peligrosas" me propongo demostrar, principalmente en relación con *La furia y otros cuentos*, además de otros textos seleccionados de Silvina, que no solo la escritura propiamente dicha, sino además toda una serie de operaciones tales como la cirugía, la costura, el maquillaje, la pintura, exhiben un papel determinante en relación con los procesos de materialización de los cuerpos. Todas estas operaciones constituyen, a mi entender, variantes de la escritura, ya que se trata en todos los casos de intervenciones que dejan marcas, trazados, cicatrices, *inscripciones*, sobre el cuerpo. La escritura se revela en los cuentos de Ocampo como la instancia que efectivamente interviene en los procesos de materialización corporal. Constituye, en virtud de esto, un lugar de coagulación, de cristalización o de solidificación. En cambio, la re-escritura se planteará aquí como instancia o lugar de subversión, de reversión, inversión de un texto cultural previo, cristalizado, solidificado. Reversión o reescritura que, a su vez, remarca, hace manifiesto el funcionamiento performativo de la escritura.

En "*La última niebla: la locura de una mujer razonable*", mi hipótesis de lectura de esta novela de María Luisa Bombal intentará mostrar que el texto narra un proceso de construcción del cuerpo femenino que tiene su culminación en un acto de escritura. El cuerpo de la narradora adquiere espesor material precisamente en la escritura de las cartas que ella escribe a su amante, de manera tal que en esta novela cuerpo y corpus confluyen, se superponen: escribir es, para la narradora, el modo de darse un cuerpo -de materializarlo, de construirlo- y darlo a ver (a leer, en tanto corpus) a la mirada de su amante. me interesa demostrar que el relato de este proceso de construcción del cuerpo femenino sigue explícitamente las pautas que prescriben los códigos de constitución del deseo heterosexual; sin embargo, la reescritura de estos códigos conlleva un desplazamiento del sentido de los mismos. En efecto, la novela no acata, no ratifica la topografía del cuerpo femenino sino para desenmascarar, para desconstruir los códigos genéricos en virtud de los cuales el cuerpo de las mujeres se construye fundamentalmente como *objeto de la mirada*: la mirada masculina es, precisamente, la instancia clave que *La última niebla* exhibe como determinante de ese proceso de materialización corporal.

En "*Pasión de historia: una escritura imposible*" parto de la hipótesis de que el texto de Ana Lydia Vega plantea diferencias significativas en relación con los procesos de materialización de

los cuerpos según se trate de cuerpos femeninos o masculinos. *Pasión de historia* pone en escena las diferencias cartográficas - tendríamos que decir *corpográficas*- que resultan de un diseño corporal regido por construcciones de género. Tal como ocurre en la novela de María Luisa Bombal, el cuerpo femenino exhibe aquí una topología determinada por una economía sexual fundamentalmente escópica, en virtud de la cual el sujeto que mira se define por defecto como masculino, en tanto que el lugar de objeto mirado es sistemáticamente ocupado por el cuerpo femenino. Pero además, el análisis de esta novela me permite demostrar una coincidencia significativa entre objeto de la mirada y objeto de la violencia. Las reiteradas marcas de violencia en los cuerpos de las mujeres que protagonizan el relato aluden, en mi propuesta de lectura, a esos cuerpos como página, lugar de inscripción (pasión) de una narración (historia) de género intrínsecamente violenta. En "Pasión de historia" la marca del acto violento constituye una amplificación de las marcas ya impresas por un determinado discurso de género sobre los cuerpos femeninos. Es decir, el acto de violencia se ejerce sobre un cuerpo ya *marcado*, puesto que la incisión que el acto violento produce en la carne tiene como condición de posibilidad una marca previa: la incisión de la palabra, del discurso, sobre el cuerpo. Palabra que escribe el cuerpo según una construcción de género que lo habilita como objeto de violencia.

En "*Canon de alcoba: recetario para una escritura*", me interesa demostrar que, en el texto de Tununa Mercado, la práctica de la sexualidad se vincula explícitamente con una operación de escritura. El amor aparece en los cuentos que conforman el volumen como una escritura sobre el cuerpo y el cuerpo es, a su vez, en tanto objeto de la mirada, leído como un *corpus*. Pero al mismo tiempo, el ejercicio de la sexualidad aparece aquí como puesta en práctica de un discurso -de una escritura- sexual canónico. Es decir, la sexualidad se ejerce en *Canon de alcoba* como una práctica explícitamente determinada por un discurso, un texto, regulador, prescriptivo, legitimador. La escritura de la sexualidad no solo "representa", sino fundamentalmente regula y determina los límites y marcos de las prácticas sexuales aquí consignadas. *Canon de alcoba* exhibe desde su comienzo mismo el valor de receta (orden, prescripción) de la escritura.

Finalmente, para abordar *El padre mío* de Diamela Eltit propongo una vinculación entre los jirones discursivos con los que está construido este texto, y los retazos textiles que cubren y construyen los cuerpos de los vagabundos que la autora de este testimonio describe en el prólogo. Cuerpos y *corpus* se equiparan en la medida en que ambos exhiben el resto -textil, textual- como principio constructivo. En la medida en que *El padre mío* pone en crisis las convenciones de la narrativa testimonial en cuanto a la representatividad, la direccionalidad semántica del lenguaje

comunicativo, sobre las que se funda el pacto de lectura que el género propone, resulta más productivo leer este relato no tanto por lo que como texto *dice* sino más bien por lo que *hace*. Si en los capítulos anteriores intenté demostrar la vinculación cuerpo/escritura a partir de los procesos de construcción del cuerpo, en este capítulo me propongo trabajar dicha vinculación a partir de los procesos de construcción del corpus. Mi hipótesis consiste en que *El padre mío* pone en escena los procesos de su propia constitución como corpus textual. En contrapunto con las reflexiones que Jacques Derrida despliega en su texto "Ante la ley" en relación con el cuento homónimo de Franz Kafka, quiero demostrar que la legitimidad del relato del Padre mío como corpus depende de su adecuación a determinados parámetros de legibilidad.

De manera que el proceso de constitución del corpus que este relato pone en escena especulariza -teniendo en cuenta lo desarrollado a lo largo de los capítulos anteriores- los procesos de materialización del cuerpo. Ambos, cuerpo y corpus, se constituyen como tales en virtud de procesos de construcción que establecen la materialidad corporal de acuerdo con ciertos parámetros de legibilidad -o inteligibilidad- que garantizan la legitimidad.

Silvina Ocampo: las escrituras peligrosas.

1. Principales lecturas críticas sobre la narrativa de Silvina Ocampo.

En los últimos diez años, la obra de Silvina Ocampo ha suscitado un creciente interés por parte de la crítica, tanto en nuestro país como en Estados Unidos y Europa. En Argentina, por ejemplo, aparece en 1991 la antología de Matilde Sánchez *Las reglas del secreto*, prologada y anotada. En 1992 se publica *Invenciones a dos voces*, un estudio crítico íntegramente dedicado a Silvina por Noemí Ulla, quien ya había publicado en 1982 el libro de conversaciones *Encuentros con Silvina Ocampo*. En 1995 se da a conocer como libro la tesis doctoral de Graciela Tomassini *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. En 1996 se publica en Francia otra tesis doctoral, *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*, cuya autora es Annick Mangin, y en 1997 la revista *América. Cahiers du Criccal* del mismo país dedica un número especial a la literatura fantástica argentina, proponiendo como corpus analítico a Julio Cortázar y a Silvina Ocampo.

Asimismo, numerosos artículos críticos aparecidos en diversas revistas especializadas tanto en inglés como en francés y español

se suman a las reseñas y notas periodísticas que en años anteriores dieron cuenta sucesivamente de las apariciones de los textos de la autora.

En líneas generales, la crítica ha coincidido en señalar, como elementos fundamentales en la obra cuentística de Silvina Ocampo, la crueldad y el horror, por un lado, y el recurso a lo fantástico, por otro. En relación con la primera de estas tendencias, un rasgo varias veces destacado es el desfase o la incongruencia entre el "tono" (ingenuo, alegre, distanciado o irónico) con que son narradas algunas de las historias "cruelles" y la dimensión de horror de los acontecimientos narrados. En este sentido, es fundante el artículo de Daniel Balderston "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock" (1983), quien señala que esa distancia entre la ingenuidad del narrador y la crueldad de lo narrado como rasgo central de los cuentos de Silvina se produce porque muchos de los narradores de los relatos son niños "que parecen apenas entender lo que narran" ("La boda", "La casa de los relojes", "El vestido de terciopelo") o porque "otros, aunque adultos, por alguna deficiencia de ingenio tampoco logran entender lo que pasa a su alrededor" (Balderston 1983: 747), como es el caso de "La furia" y "La casa de azúcar". "Lo atroz narrado de manera risueña constituye una infracción al decoro" sostiene Enrique Pezzoni (1986: 193). Coinciden en señalar esta falta de correspondencia entre el tono narrativo y los episodios narrados

Cristina Ferreira Pinto (1991); Rosalba Campra (1997); Rose Corral (1997); Silvia Larrañaga (1997); Rémi Le Marc'Hadour (1997); Graciela Tomassini (1992 y 1995). Esta última considera el desplazamiento del foco narrativo como una estrategia destacable en algunos de los relatos, que tiene lugar cuando la voz narradora desplaza sistemáticamente la atención de los acontecimientos principales hacia detalles insignificantes (Tomassini 1995: 70-71).

En cuanto a las lecturas centradas en el elemento fantástico, varios trabajos críticos coinciden en señalar, a partir de las teorizaciones de Rosemarie Jackson (1981), la funcionalidad contestataria que lo fantástico -representado por la abundancia de dobles, metamorfosis, alteraciones de la linealidad temporal- asume en la obra de Silvina Ocampo. El elemento fantástico constituiría en estos textos una valiosa herramienta para el cuestionamiento de algunos principios fundamentales de nuestra cultura, como por ejemplo la unidad del yo, la definición de éste como coherente e indivisible; y para el socavamiento de la autoridad patriarcal y la puesta en cuestión del discurso masculino. En este sentido se alinean los trabajos de Cynthia Duncan (1991 y 1995), Patricia Klingenberg (1989), María Clark (1995). Otros trabajos analizan en la cuentística ocampiana la concepción del yo signado por la carencia y la ausencia, esto es, el yo que rompe con la noción tradicional del sujeto unívoco y consciente de sí mismo (Klingenberg 1989 y 1995; Enrique Pezzoni 1986). Tanto el horror y

la crueldad como lo inquietante y extraño surgen, en estos textos, del contexto de lo cotidiano; lo anómalo se presenta como contracara de la "normalidad"; el hecho más trivial y habitual de pronto se vuelve horroroso, ominoso (Pizarnik 1968; Molloy 1978; Pezzoni 1982 y 1986; Mathieu 1993; Mancini 1997).

Otra serie de trabajos críticos se ha centrado en el lenguaje de la prosa de Silvina Ocampo como exceso y exageración, destacando en este rasgo una intencionalidad paródica (Molloy 1969; Pezzoni 1986; Ulla 1992; Campra 1997). También se ha señalado la funcionalidad de lo no dicho en relación con el exceso, como si los cuentos dijeran siempre algo más de lo que explícitamente dicen (Corral 1997). El trabajo de desautomatización del estereotipo lingüístico, tomado "al pie de la letra" por restitución de su significado original, ha sido sistemáticamente señalado como procedimiento fundamental de esta narrativa (Pizarnik 1968; Pezzoni 1982; Tomassini 1995; Le Marc'Hadour 1997). En este sentido, la desautomatización del cliché es entendida como denuncia y crítica de los estereotipos y convencionalismos socio-culturales del ambiente pequeño burgués en que transcurre la mayor parte de los relatos. La transgresión, por consiguiente, es a la vez lingüística y axiológica (Le Marc'Hadour 1997). Enrique Pezzoni (1982) y Mónica Zapata (1990) estudian en los textos de Silvina Ocampo la relación de los personajes con la norma y la ley y proponen que la aplicación rigurosa, la obediencia máxima a la norma por parte de

éstos, equivale a la subversión de la misma. Respeto y transgresión forman parte de un movimiento único (Zapata 1990: 132).

Tomassini destaca la paradoja (alianza de lo irreconciliable, afirmación simultánea de términos antitéticos) como principio constructivo de esta cuentística, cuyo efecto sería "quebrar la linealidad del pensamiento unidireccional, rasgar el velo de la doxa, sacudir el peso del saber vulgar; en suma, desestructurar las zonas petrificadas del discurso" (Tomassini 1995: 61). Al mismo tiempo, esta crítica señala la inversión, la ironía y el trabajo con géneros literarios hipercodificados como la carta, el informe, etc., como elementos destacables de la narrativa de Silvina Ocampo. Noemí Ulla (1992) estudia el discurso amoroso, tanto en la prosa como en la poesía ocampiana, en relación con la tradición literaria, al tiempo que observa la tipicidad rioplatense del lenguaje de los cuentos así como la exageración paródica. Finalmente, Annick Mangin realiza un minucioso estudio sobre el tiempo como materia narrativa en los cuentos de esta autora. Propone que, en el marco de la reversibilidad del tiempo "pasado y futuro intercambian sus valores a través de las variadas figuras de la inversión, la simetría, el círculo, la superposición. Los personajes se acuerdan del futuro, viven el pasado por segunda vez, remontan el tiempo, esperan el porvenir conociéndolo de antemano, se metamorfosean, resucitan, se reencarnan" (Mangin 1996b: 16).

En esta reseña de la crítica sobre Silvina Ocampo, he

consignado únicamente los trabajos que se centran principalmente en los textos de la autora que me propongo analizar en este capítulo.

Estos son:

de *La furia*. Buenos Aires: Sur (1959). En adelante, LF.

"El vestido de terciopelo".
 "La casa de los relojes".
 "Las fotografías".
 "La propiedad".
 "La casa de azúcar".
 "Las ondas".
 "Los amigos".
 "La continuación".
 "Informe del cielo y el infierno".
 "El cuaderno"
 "El goce y la penitencia".
 "Mimoso".
 "La última tarde".
 "Magush".
 "La sibila".
 "El castigo"
 "Los sueños de Leopoldina".
 "Carta perdida en un cajón".

De *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada (1961) En adelante, LI.

"Rhadamantos".
 "Diario de Porfiria Bernal".

De *Los días de la noche*. Buenos Aires: Sudamericana (1970). En adelante, LddN.

"Las vestiduras peligrosas".
 "La muñeca".

De Autobiografía de Irene. Buenos Aires: Sudamericana (1975). En adelante, AdI.

"Epitafio romano".
"Autobiografía de Irene".

de Y así sucesivamente. Barcelona: Tusquets (1977). En adelante, YAS.

"El sombrero metamórfico"

De Cornelia frente al espejo. Buenos Aires: Tusquets (1988). En adelante, CFE.

"Los celosos"
"La máscara".
"Miren cómo se aman".
"Amé dieciocho veces pero sólo recuerdo tres".
"Del color de los vidrios".

2. Propuesta de lectura.

Que el logocentrismo someta el pensamiento, todos los conceptos, códigos, valores, a un sistema de dos términos, ¿no está en relación con la pareja hombre/mujer?

Hélène Cixous

El pensamiento dicotómico -que organiza el sentido en función de oposiciones duales- establece la diferencia sexual como oposición paradigmática. Esta oposición, postulada como dato biológico, como

diferencia previa a la cultura, determinaría la jerarquía intrínseca de toda relación binaria, ya que la diferencia biológica es culturalmente significada en términos diferentes de valoración. La posición disimétrica de ambos términos de la polaridad - hombre/mujer- se establece culturalmente en virtud de construcciones de género -masculino/femenino- estáticas y acreedoras de atribuciones privativas. La dualidad del género, en correspondencia con cada uno de los dos sexos biológicos, constituye una de las construcciones culturales más reificadas, más naturalizadas, al punto de que los hombres y las mujeres se definen, en nuestro imaginario cultural, en función de rasgos de identidad comúnmente aceptados como esenciales y excluyentes entre sí. El estereotipo genérico se escribe en/sobre el cuerpo bajo el presupuesto de correspondencia "natural", como supuesta "expresión" de una esencia biológica, de manera que las convenciones de género adquieren en nuestra cultura un valor fundamentalmente normativo y coercitivo. Sobre los cuerpos biológicos se imprimen -se escriben- las construcciones genéricas, que constituyen y legitiman al mismo tiempo la diferencia sexual en términos culturalmente significantes. Sin embargo, de acuerdo con Judith Butler, son estas mismas normas genéricas las que, en virtud de su carácter iterativo, es decir, de su reiteración a lo largo del tiempo, producen el efecto de materialización de los cuerpos: "la materialidad de los cuerpos será indisociable de las normas

reguladoras que gobiernan su materialización" (Butler 1993: 2). Por consiguiente, ya no se trata del género como interpretación del sexo sino del género en tanto conjunto de normas reguladoras a través de las cuales el sexo es materializado (Butler 1993: 9-10).

En la lectura de los cuentos de Silvina Ocampo que intento en este capítulo, me propongo destacar una concepción de la subjetividad genérica como construcción, vinculada explícitamente al artificio, a la "confección". Por consiguiente, me interesa analizar el papel constitutivo que en ellos desempeñan los vestidos, los maquillajes, los afeites, las máscaras, las cirugías. Intentaré demostrar que todos estos elementos funcionan en esta narrativa a la manera de una escritura del cuerpo que, al determinar la categorización de éste como masculino o femenino, interviene en la construcción de la materialidad corporal. La escritura aparece en los textos de Silvina Ocampo como herramienta fundamental que instauro los cuerpos en un plano de inteligibilidad cultural mediante su inclusión en alguno de los polos de la matriz heterosexual ¹.

Por consiguiente, la escritura constituye una instancia de coagulación, de categorización, de cristalización del cuerpo generizado. Sin embargo, considero que en la narrativa de Silvina Ocampo la misma escritura conforma, simultáneamente, un espacio de

¹ El cuerpo sólo deviene inteligible culturalmente en la medida en que es sexual y genéricamente categorizado y en tanto sexo, género y deseo mantienen entre sí relaciones de identidad (de adecuación) y no de contradicción (Butler 1990: 16 y 21-22).

reversión, de transgresión, de desconstrucción de la diferencia genérico-sexual. Pero además, me interesa señalar que como consecuencia de este cuestionamiento, otras oposiciones binarias aparecen, en estos textos, desarticuladas, desconstruidas.

3. Cuerpo y vestido.

El vestido interviene en las formas socialmente aceptables de presentación de un cuerpo "apropiado" ante la mirada del otro. De acuerdo con Germán García, el sistema del vestido puede ser pensado como una suerte de lenguaje, estructurado en función de códigos y convenciones que determinan en cada ocasión el uso "gramaticalmente correcto" (García 1993: 127). El vestido dicta las leyes de la apariencia y marca la forma de darse a ver. Según este autor, el vestido socialmente "correcto" debe contribuir a "transformar la carne en un signo que sea leído de manera adecuada" (García 1993: 128). Podríamos decir entonces que la "corrección" del vestido dependerá del cumplimiento de ciertas reglas de concordancia con respecto al cuerpo portador del mismo. La ropa deberá ser acorde con el sexo, la edad, la clase social, la profesión, inclusive la nacionalidad y en algunos casos hasta la religión. En función de esto, el travestismo sería un ejemplo de ruptura extrema de la concordancia socialmente requerida entre el vestido y el cuerpo.

Este tema es recurrente -decíamos- en la narrativa de Silvina.

Uno de los cuentos más interesantes vinculados con la problemática del vestido es, a mi entender, "Las vestiduras peligrosas" (LddN). Allí, Artemia -la protagonista- "vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida se resumía para ella en vestirse y perfumarse" (442) ². Se trata, en principio, de una actitud de sumisión, de acatamiento al modelo cultural de mujer bella y deseable que debe exhibirse como un hermoso objeto. "¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?" -pregunta Artemia (445).

En "obediencia" a este mandato da "darse a ver" que recae sobre las mujeres ³, Artemia dibuja y diseña vestidos que su modista Régula, horrorizada, debe confeccionarle. El primer vestido que Artemia diseña es un jumper de terciopelo negro con un inmenso escote que deja al descubierto sus senos y sus pezones en totalidad. Para el segundo vestido, Artemia en persona pinta la tela:

las pinturas representaban sólo manos y pies perfectamente dibujados y en diferentes posturas [...]. Al menor movimiento de la gasa, las manos y los pies parecían acariciar el aire. [...] La Artemia se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa (445).

² Cito de *Las reglas del secreto*, Matilde Sánchez comp., Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (1991): 442-447.

³ Si la heterosexualización del deseo requiere la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre femenino y masculino (Butler 1990: 17), la mujer constituye el *objeto* de la mirada masculina postulada como especificación del sujeto masculino (Lemoine-Luccioni 1982: 63). Volveré sobre esta cuestión más adelante.

El siguiente vestido

era de tul azul, con pinturas de color de carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni en el cine se habrá visto (446).

De manera que el cumplimiento del mandato al pie de la letra, la obediencia ciega a la norma constituye, en última instancia, un acto de transgresión. En este sentido Mónica Zapata señala que "respeto y transgresión forman parte de un movimiento único" (Zapata 1990: 132). Y en términos de Enrique Pezzoni, "la obediencia a la norma es la ilegalidad extrema" (Pezzoni 1982: 15).

Vestida de estas maneras, Artemia sale a altas horas de la noche a recorrer la ciudad, en busca de un reconocimiento a su fiel obediencia a las normativas del género. Sin embargo, ese reconocimiento que ella esperaba -el deseo masculino- no tiene lugar: sólo les sucede a otras mujeres y en otros lugares del planeta. En efecto, cuando a la mañana siguiente de cada periplo nocturno Artemia lee el periódico a Régula en voz alta, descubre la noticia de que en Budapest, en Tokio o en Oklahoma, tres muchachas, cada una vestida como ella en cada oportunidad, habían sido violadas al salir por la noche a la calle. "Son unas copionas", exclama Artemia llorosa. "Y las copionas son las que tienen éxito" (445). Se refiere, a mi entender, al "éxito" que significa ser objeto de la mirada y del deseo masculino, certificado aquí -aunque

in extremis- en el acto de violación ⁴.

Sin embargo, la violación -ese "reconocimiento" que obtienen las "copionas"- no es más que una noticia que Artemia lee en el periódico: en el texto no hay violación sino tan sólo relato, escritura de la violación. De manera que el acontecimiento que confirmaría -en clave paródica- al cuerpo femenino como objeto de la mirada y del deseo masculino, tiene lugar únicamente en el plano de la escritura. Es, por consiguiente, un relato, una narración que no describe las posiciones genéricas, sino que las *prescribe*. Porque en "Las vestiduras peligrosas" la relación heterosexual no ocurre. Por el contrario, el texto parece sugerir la primacía del deseo homosexual, es decir, del deseo de lo "mismo" que tendría como corolario la negación del sexo y del deseo femenino ⁵. Artemia es violada finalmente, pero sólo cuando sale de su casa vestida de *hombre*, por consejo -o regla- de Régula que, casualmente, confiesa haber aprendido a hacer pantalones mucho más fácilmente que

⁴ La frase de Artemia condensa, de acuerdo con la lectura que propongo, varios sentidos. En primer lugar, la protagonista utiliza el cliché "son unas copionas" en referencia a aquellas "rivales" que copian los modelos de sus vestidos. Pero la frase siguiente, "las copionas son las que tienen éxito" alude no solo al "reconocimiento" obtenido por las que han imitado sus modelos, sino al éxito que la imitación -la copia- del modelo de mujer bella y deseable legitimado por las construcciones de género garantiza a las "copionas".

⁵ Luce Irigaray ha teorizado largamente sobre el deseo de lo Mismo que rige la economía simbólica de Occidente. Si, según el relato antropológico, el paso de la naturaleza a la cultura tiene lugar a partir de la prohibición del incesto, esta ley implica al mismo tiempo la prohibición del intercambio *con* las mujeres y la instauración del intercambio *de* mujeres entre varones. Las mujeres serían entonces el objeto de los intercambios que tendrán lugar entre los Sujetos (masculinos). En virtud de esto, Irigaray propone que es el deseo de lo "mismo", es decir, "la homosexualidad no en su práctica inmediata, sino en su mediación social", lo que rige la economía de los intercambios (Irigaray 1982: 162-163).

vestidos: "una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa" (447). El final de este relato pone en evidencia de manera contundente las contradicciones de la norma que rige a lo femenino, en la medida en que el cumplimiento de esa norma -en este caso, darse a ver- no necesariamente garantiza el reconocimiento del otro ⁶.

4. Género y tela.

En "Las vestiduras peligrosas" una relación de implicancia mutua queda establecida entre el género textil y el género sexual en la medida en que son las vestiduras las que determinan la categorización de la protagonista como hombre o mujer. Es decir que la tela -metonimia del vestido- juega un papel determinante en relación con la inteligibilidad del cuerpo, ya que interviene activamente en la categorización genérica de éste.

Del mismo modo ocurre en "El Sombrero Metamórfico" (YAS). En este cuento, un sombrero -un elemento del vestido- tiene la virtud

⁶ Resulta significativo, en este sentido, el nombre de la modista: Régula. Giulia Poggi señala que la dualidad del nombre de la modista-narradora -Régula/Piluca- expresa precisamente la ambivalencia de este personaje respecto del "problema del cuerpo con todas las implicaciones morales y sexuales". Tomando como paradigma el análisis estructural del relato, compara la funcionalidad del vestido en "Las vestiduras peligrosas" con "La Cenicienta", proponiendo al relato de Ocampo como antítesis del cuento de hadas, ya que se trataría de "una Cenicienta que no quiere rescatar las dotes del alma, sino las del cuerpo" (Poggi 1978: 161).

de transformar a los hombres y mujeres que lo llevan en su cabeza en mujeres y hombres respectivamente. Por consiguiente, el género sexual aparece aquí como efecto del género textil.

En "Los celosos" (CFE), Irma Peinate -señalemos que no casualmente el apellido de este personaje es un imperativo-

nunca se quitaba, para dormir, el colorete de las mejillas ni el rouge de los labios, las pestañas postizas ni las uñas largas. Los lentes de contacto, salvo algún accidente, jamás se los quitaba de los ojos. [Además] dormía con todos los jopos y postizos que le colocaban en la peluquería (123). Como era muy bajita [...] se mandó hacer unos zuecos con plataformas que medían veinte centímetros de alto (124).

Se trata, nuevamente, de una construcción del cuerpo femenino que encarna *in extremis* los mandatos de género. Sin embargo, cuando en una oportunidad, el marido de Irma, celoso y desconfiado se encuentra con ella sin esos afeites que intervienen en la construcción de la materialidad corporal, no puede reconocerla:

Discúlpeme, señora. La confundí. Creí que era mi esposa -dijo perturbado. Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo (128).

Una vez más la obediencia máxima a la norma, la encarnación absoluta del modelo de mujer deseable, pone al descubierto las contradicciones y paradojas que atraviesan al mandato genérico, ya que la exacta construcción corporal de Irma de acuerdo con el

modelo prescrito produce el sufrimiento y los celos del marido. Por otro lado, como en "Las vestiduras peligrosas", lo que se pone en juego en "Los celosos" es el tema del reconocimiento. Irma no es reconocida por su marido y el relato concluye, nuevamente, con el no reconocimiento -en este caso literal- de la mujer que encarna con fidelidad las construcciones de género.

La tela es a tal punto constitutiva de la corporalidad, que en "El vestido de terciopelo" (LF), el vestido y el cuerpo de Cornelia Catalpina se con-funden. El vestido se amolda tan perfectamente al cuerpo que termina siendo in-corporado. Cornelia ya no puede sacárselo y muere sofocada. "Es una cárcel. ¿Cómo salir?" (109) pregunta en voz alta. Es decir que el vestido -el "modelo"- se ajusta al cuerpo en la misma proporción en que el cuerpo se ajusta al modelo de género. Cornelia Catalpina sucumbe sofocada por el molde, obedeciendo a la norma, encarnando -aquí literalmente- el modelo que prescribe la construcción cultural del género ⁷.

En "Las fotografías" (LF) asistimos a una gran puesta en escena de la construcción de género, a partir de la ceremonia de la toma de fotografías. Todo sucede durante el festejo del cumpleaños de Adriana, que no puede moverse a causa de una parálisis y recibe a los invitados inmovilizada en un sillón de mimbre. El festejo se

⁷ "El vestido de terciopelo" constituye un buen ejemplo de lo que Graciela Tomassini considera "desplazamiento del foco narrativo" en algunos textos de Silvina Ocampo: ante la muerte de su cliente, la modista se lamentará únicamente por el tiempo perdido y el trabajo que le costó confeccionar el vestido (Tomassini 1995: 73; Campa 1997: 193).

organiza en función del ritual fotográfico, para lo cual se estudian y se preparan minuciosamente las poses y las ubicaciones de los personajes. A Adriana

le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar (64).

Al final del relato, Adriana muere sofocada por el calor y el agotamiento, tras haber cumplido sumisa y pacientemente con cada una de las poses solicitadas por el fotógrafo y por sus mismos familiares.

Ahora bien, la pose constituye en este relato una puesta en escena de la construcción y normativización genérica del cuerpo. Por esta razón, cuando el fotógrafo sugiere que Adriana se ponga de pie para la siguiente toma, una tía objeta inmediatamente que los pies de la niña -en botines ortopédicos- no quedarán bien en la foto. "No se aflija [...] si quedan mal, después se los corto" (63) es la respuesta del fotógrafo. El recorte de la fotografía alude, a mi entender, al recorte que el género inscribe en la materialidad corporal, al aceptar o rechazar los cuerpos -o las partes del cuerpo- según encarnen o no el modelo prescrito por la norma genérica.

Por otro lado, es necesario señalar que el acatamiento a la norma no solo no garantiza el reconocimiento a las protagonistas de

estos relatos, sino que además su afán de in-corporar el modelo genérico culturalmente legitimado les depara la muerte. La irrupción de la muerte puede leerse, desde mi punto de vista, como el efecto de una inscripción *definitiva* del género en la materialidad del cuerpo. La muerte aludiría no solo al sofocamiento provocado por la rigidez de las convenciones genéricas, sino también a la fijación definitiva de una materialidad corporal que se constituye como efecto de la inscripción del modelo de género en el cuerpo.

5. Cuerpo y modelo.

En "La casa de los relojes" (LF), encontramos otro personaje -esta vez masculino- cuyo cuerpo tampoco se corresponde con el modelo corporal legitimado. Se trata de Estanislao Romagán, un relojero jorobado que no cesa de pedir disculpas por haber asistido a una fiesta con el traje arrugado. Gervasio, dueño de una tintorería, le ofrece planchárselo y todos los invitados se dirigen alegres a presenciar esta operación. Sin embargo, el traje arrugado se plancha "puesto":

-¿Me desnudo? -interrogó Estanislao.
 -No -respondió Gervasio-, no se moleste. se lo
 plancharemos puesto.
 -¿Y la giba? -interrogó Estanislao, tímidamente.
 [...]
 -También se la plancharemos -respondió Gervasio, dándole

una palmada sobre el hombro (40-41).

Es decir que, de acuerdo con el párrafo citado, planchar el traje equivale aquí a planchar la giba. La eliminación de lo "impropio" del traje de Estanislao -las arrugas- se homologa a la eliminación de lo "impropio" de su cuerpo: la joroba. En este sentido, la operación de planchado resulta comparable a otra clase de operación -la intervención quirúrgica- que corrige los desvíos del cuerpo del relojero con respecto al diseño corporal normativizado ⁸.

⁸ Tanto "Las fotografías" como "La casa de los relojes" son textos muy estudiados por la crítica ya que constituyen ejemplos privilegiados de cómo lo inquietante surge de lo más familiar y cotidiano: "el detallismo caracteriza con minucia el espacio del decoro mientras hace que de él mismo surja la infracción, lo ilegal" (Pezzoni 1982: 15). "En 'Las fotografías' -dice Alejandra Pizarnik- la inesperada muerte se desoculta entre risas y festejos. De ahí el escándalo, puesto que la más mínima decencia exige cierta discontinuidad en el tiempo y en el espacio entre un grupo munido de copas de sidra y la muerte repentina de una niña" (Pizarnik 1968: 94). Mónica Zapata lee ambos textos "a la luz de una teoría de las relaciones con la ley. [...] Paradójicamente, la subversión desemboca en una aplicación aún más rigurosa de la ley. La reversión del orden de la fiesta [...] provoca efectivamente la supresión de los dos individuos que escapan a la norma" (Zapata 1990: 131). Silvia Larrañaga coincide en señalar que "en 'La casa de los relojes' y 'Las fotografías' los personajes, por ser individuos fuera de lo común (un jorobado y una minusválida), representan una violación del orden, lo que justifica su eliminación" (Larrañaga 1997: 240). Rose Corral también asimila estos dos cuentos a partir de que en ambos "la anécdota es narrada [...] desde la conciencia de un narrador cuya visión revela sus limitaciones y una dudosa ingenuidad" (Corral 1997: 202). En efecto, "La casa de los relojes" consiste en una carta que un niño le escribe a su maestra durante las vacaciones. La desproporción entre el tono de la narración y la crueldad de lo narrado es evidente, en la medida en que el niño relata "un hecho que excede su comprensión" (Balderston 1983: 748). Y en "Las fotografías" (del mismo modo que en "El vestido de terciopelo") se desplaza el foco narrativo ya que "la muerte es a la vez el escándalo mayor y lo que se margina o desvía en el texto [...]. Desplazada o desjerarquizada por la mirada de la narradora que trivializa lo que ve e invierte la percepción habitual que este hecho suscita: se muestra escandalizada por la actitud de Humberta, que descubre que Adriana está muerta y no dormida, pero no por el final de Adriana" (Corral 1997: 204). Por su parte, Le Marc'Hadour destaca la desestructuración del estereotipo verbal en virtud de la re-inyección de su sentido originario como procedimiento recurrente en la narrativa ocampiana para denunciar los convencionalismos y conformismos socio-culturales del ambiente pequeño-burgués: cuando Humberta exclama que Adriana está muerta, un comensal contesta "como para no estar muerta con este día" (Le Marc'Hadour 1997: 247).

6. El rostro y la máscara.

El vestido y los afeites resultan constitutivos del cuerpo generizado. La tela interviene en la construcción de la corporalidad y es in-corporada -como parecen sugerir hasta ahora los relatos analizados. Este proceso de incorporación, de encarnación de un diseño corporal construido de acuerdo con las prescripciones y normativas genéricas, se pone en escena en un cuento titulado precisamente "La máscara" (CFE). "Soy un mero disfraz de mí misma" (93) afirma la narradora. Aquí, a medida que transcurre el relato, se va reduciendo la diferencia entre máscara y rostro. Se trata precisamente de la narración del proceso mismo de incorporación de la máscara -del artificio, del disfraz, del modelo:

Era verano y me moría de calor. [...] Se estaba derritiendo mi careta. Me miré en un espejo. No me reconocí. En vano cambié la posición de la careta sobre mi cara: a la altura de la boca, para poder tirar la lengua, quedaron los ojos, para ver mejor. La máscara impávida no condescendía a obedecerme [...]. Poco a poco la careta embelleció un poco; la miré de nuevo en el espejo [...]. Me acerqué hasta tocarlo, lo sentí frío sobre mi frente [...]. Sentí renacer el triunfo de una pequeñísima belleza en aquella máscara extraña, porque se había humanizado. Nunca fui tan linda (94).

7. Cuerpo y escritura.

En *De la gramatología*, Jacques Derrida se ocupa de invertir la relación tradicionalmente aceptada entre el lenguaje y la escritura. De acuerdo con este autor, el pensamiento logocéntrico propone la anterioridad del lenguaje, de la palabra, y la consiguiente suplementariedad de la escritura. Pero Derrida cuestiona esta premisa fundante de nuestra tradición cultural y propone en cambio que la escritura es condición de posibilidad del lenguaje y, por consiguiente, necesariamente anterior a éste. "Si 'escritura' significa inscripción y ante todo institución durable de un signo [...] la escritura en general cubre todo el campo de los signos lingüísticos. [...] Antes de estar ligada a la incisión y al grabado, al dibujo o a la letra [...], el concepto de grafía implica, como la posibilidad común a todos los sistemas de significación, la instancia de la *huella instituida*" (Derrida 1986: 58-60). De acuerdo con esto, la escritura en general es la instancia de fijación que posibilita la constitución de un signo, puesto que la conversión de cualquier marca en signo solo resulta posible si dicha marca puede repetirse. Es decir que la posibilidad de repetición, la iterabilidad, es un rasgo constitutivo del signo como tal. Ahora bien; la posibilidad de repetición de la marca dependerá de la fijación de ésta, en otras palabras, de su *escribiración*. De manera que la escritura como dispositivo de

fijación y de materialización interviene en el proceso de institucionalización del signo y, por consiguiente, lo antecede.

Los relatos analizados hasta ahora sugieren que en la narrativa de Silvina Ocampo, las vestiduras (incluyendo afeites, maquillajes, adornos, postizos, etc.) construyen la materialidad de los cuerpos en función de modelos de género. En este sentido constituyen las marcas mediante las cuales el género escribe -fija, materializa- el cuerpo de acuerdo con un diseño corporal acuñado y legitimado por la cultura. Por todo lo expuesto, me parece lícito proponer que las vestiduras funcionan, en estos relatos, a la manera de una escritura. Como ésta, las vestiduras producen un efecto de fijación, de constitución y materialización de los cuerpos. Pero no solo el vestido sino también el signo, la palabra, el discurso y la escritura propiamente dicha producen, en los cuentos de Silvina, efectos de fijación y categorización. Todos ellos adquieren, por consiguiente, el valor performativo de la escritura.

En "Rhadamantos" (LI) ⁹, por ejemplo, Virginia, celosa de la admiración de los deudos hacia una joven amiga que se ha suicidado, escribe

maravillosas cartas de amor dirigidas a la muerta, revelando en ellas, con toda suerte de subterfugios, la vida monstruosa, impura, que le atribuía. Al pie de las cartas firmaba con el nombre del supuesto amante (94).

⁹ Cito por *Las reglas del secreto*, op. Cit.

En consecuencia, la escritura de estas cartas -aunque ficticias- resignificará a posteriori toda la vida de la mujer muerta ¹⁰.

En "Los amigos" (LF), la palabra de los mayores sanciona como "santo" a un niño a pesar de que éste tiene un pacto con el diablo; y como "insensible y perverso" a otro niño que no demuestra serlo. Esta palabra constituye una sanción discursiva más poderosa que toda evidencia fáctica, de manera tal que el "reparto de papeles" así establecido entre los niños permanece como "realidad" inamovible. Del mismo modo, en "La muñeca" (LDdN), la condición de "adivina" de la protagonista/narradora es decretada por la palabra de quienes detentan el poder de nombrar:

Bruja- me dijo la señora Celina.
 Sorcière- me dijo Mademoiselle Gabrielle.
 [...]
 Así me consagraron al arte difícil de la adivinación
 (462) ¹¹.

"La Continuación" (LF) es otro de los textos en que se ponen en escena los efectos de construcción, de categorización, que produce la escritura. A pesar de la ausencia de marcas gramaticales

¹⁰ Patricia Klingenberg lee este texto teniendo en cuenta la oposición ángel/monstruo teorizada por Gilbert y Gubar. Según Klingenberg, el modo en que Virginia decide vengarse de su amiga es significativo si tenemos en cuenta que la castidad y la pureza son elementos importantes del "mito del ángel". Así, la protagonista pretende destruir la cualidad angelical de la muerta atribuyéndole una sexualidad satisfactoria (Klingenberg 1985: 35).

¹¹ Cito por *Las reglas del secreto*, op. Cit. Adriana Mancini trabaja este cuento desde la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo (Mancini 1998: 77).

-adjetivos, pronombres, etc.- que permitan inferir el género del sujeto de la enunciación de este relato, el cuento -una larga carta que un yo dirige a un tú- ha sido leído por varios críticos en la suposición de que quien escribe la carta es una voz femenina, y quien se perfila como destinatario de la misma es un personaje masculino ¹². ¿Cómo es que esto se produce si el texto trabaja prescindiendo de toda marca gramatical que entregue alguna certeza acerca del sexo de los personajes? En primer lugar, la categorización del género epistolar como género convencionalmente "femenino" en la tradición literaria contribuye a pensar al sujeto que escribe la carta como una mujer.

En segundo lugar, durante la lectura van surgiendo una serie de atribuciones y caracterizaciones de los personajes del relato que remiten a las construcciones de género sólidamente acuñadas y naturalizadas en nuestra cultura. Por ejemplo, la vacilación; la duda en que dice vivir la voz narradora; los reclamos y reproches que dirige a su pareja; su inestabilidad emocional; su forma de amar posesiva; la propiciación histérica de los encuentros de su amado/a a solas con Elena -lo cual obviamente facilita y hasta invita a la infidelidad- todos ellos constituyen rasgos tradicionalmente aceptados y decodificados como femeninos. Por el contrario, la seguridad y el aplomo del otro personaje, la posesión de dinero que se le atribuye, su éxito profesional, la iniciativa

¹² Esto sostienen, por ejemplo, Cristina Ferreira- Pinto 1991: 311-12; Enrique Pezzoni 1986: 208; Noemí Ulla 1992: 23 y 165; Judith Podlubne 1995: 79-89.

tomada para dar un beso -que por el contrario, la otra parte rechaza- constituyen rasgos y conductas que suelen aceptarse como masculinas.

Es decir que este relato pone en escena los procesos de "escrituración", de materialización de los cuerpos, en función de construcciones de género largamente solidificadas que operan decisivamente durante la lectura ¹³. Ante la inquietante incomodidad de la indefinición que surge a partir de la ausencia de marcas gramaticales de género, "La Continuación" exhibe la necesidad de la categorización genérico-sexual. Por consiguiente, esas marcas que faltan se reponen en la instancia de la lectura. En efecto, "La continuación" nos confronta con la imposibilidad de sostener la lectura en el terreno de la ambigüedad y de la indefinición genérica de los personajes. Al leer este cuento, las convenciones genérico-sexuales empiezan a operar inmediatamente como determinantes de sentido, lo cual confirma la hipótesis de Judith Butler, según la cual un cuerpo no generizado en función de la oposición hombre-mujer no resulta culturalmente inteligible (Butler 1990: 8).

¹³ Esto ha sido minuciosamente trabajado por Marcela Castro en su trabajo "Marca de sexo- marca de género: políticas textuales y pactos de lectura", en *Actas del III Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Género*, Diana Maffía y Clara Kuschnir comps. Bs. As.: CEA, UBA (1993).

8. Escritura, cirugía.

En "Las Ondas" (LF), dos amantes son obligados a separarse por pertenecer a grupos de personas con diferente disposición molecular. Para evitarlo, se animan a falsificar sus documentos:

Llevábamos los papeles en las manos. Tus ondas coincidían con las mías en el certificado que nos dieron en el Ministerio de Salud. [...] Aquel certificado nos impresionaba tanto que no nos disgustamos ni una sola vez en cinco días. Mi mano sobre tu piel no ocasionaba la desazón habitual, mi voz no repercutía sobre tu sueño inspirándote aquella extraña angustia. Tus ojos, cuando me miraban fijamente, no me hacían vacilar o cambiar de rumbo. [...] Tu abrazo no obliteraba mi ser como de costumbre. [...] *Nos transformábamos de acuerdo con los papeles sellados* (118-9).

Es decir que la escritura -en este caso la reescritura- de los documentos produce una transformación en la materialidad corporal de los personajes. Pero además, también la cirugía constituye en este relato una suerte de "escritura" que interviene en la construcción de los cuerpos: "he conocido a un sabio [...] que pretende, por medio de una operación, reintegrarme a tu grupo" (119). Es decir que la cirugía escribiría en el cuerpo las "correcciones" necesarias para que los amantes "incompatibles" no se vean obligados a separarse.

En el caso de "La propiedad" (LF), la protagonista se somete a varias intervenciones quirúrgicas, en el afán de construir su

cuerpo de acuerdo con los rasgos de belleza que prescriben las construcciones de género:

aproveché las vacaciones para someterme a operaciones de cirugía estética: empecé por la nariz, después fue el turno de los ojos y de los senos (71).

En tanto incisión, corte, intervención sobre la materia corporal misma, la cirugía resulta un exponente privilegiado de los procesos y efectos materializadores de la escritura sobre el cuerpo. En estos relatos, la cirugía constituye precisamente una *operación de escritura* sobre los cuerpos.

9. La escritura, el epitafio.

En "Epitafio romano" (AdI), la bella Flavia es asesinada por su marido Claudio Emilio mediante la escritura de un epitafio. Claudio Emilio escribe en la supuesta tumba de Flavia el epitafio de su mujer, como si ésta hubiera muerto, y la encierra -viva- en una casa de campo. El efecto de esa escritura es que todos creen que Flavia ha muerto, por lo cual Claudio Emilio no necesita matarla "realmente":

tus hijos, tus padres, tus hermanos, tus amigas, el mundo entero cree que has muerto. Si te acercas a ellos,

si les hablas, creerán que eres una aparición, tendrán miedo de ti y te darán alimentos; pero no lograrás reincorporarte a la vida. El día en que mueras realmente, nadie asistirá a tu muerte, nadie te enterrará (13).

El ejemplo es contundente: la escritura marca, determina, categoriza. En este caso, establece la oposición entre la vida y la muerte. Una vez más, el cuerpo es, en definitiva, materia escribible. La inscripción, la marca -del vestido, del bisturí, de la palabra o de la pluma- escribe el cuerpo, lo fija, lo categoriza, al tiempo que lo generiza de acuerdo con una matriz heterosexual que prescribe dos sexo-géneros opuestos y excluyentes entre sí.

Ese poder materializador de la escritura -del lenguaje, la palabra, el discurso- que hasta ahora hemos visto operar como herramienta de generización y categorización de los cuerpos, aparece tematizado en varios cuentos de Silvina, en los que el valor performativo de la palabra constituye el relato mismo. En "La Sibila" (LF) por ejemplo, Aurora tira las cartas y sus predicciones van ocurriendo al tiempo que las enuncia. En "Los amigos" (LF), Cornelio logra, mediante palabras, provocar pestes, inundaciones y muertes a discreción. En el "Diario de Porfiria Bernal" (LI), la palabra escrita de Porfiria provoca la metamorfosis de su institutriz, quien se convierte en gato mientras lee el texto de su discípula. A medida que transcurre su lectura del diario, la

institutriz deja de ser Miss Fielding y se va transformando en *Mish Fielding*. "Escribir, para Porfiria, es ejecutar el mal futuro de su gobernanta" (Sánchez 1991: 279). La palabra escrita es, como se demuestra en este caso, performativa: produce, genera lo que dice, lo enunciado, mediante el acto mismo de enunciación (Austin 1990: 44-48).

En "Autobiografía de Irene" (AdI), la protagonista recuerda el futuro en lugar del pasado, y estos recuerdos del futuro causan, ejecutan, aquello que predicen. Es decir que los recuerdos *predictivos* de Irene son -por esa misma condición- *productivos*: "me creí culpable de la muerte de mi padre. Lo había matado al imaginarlo muerto" (362) ¹⁴. De modo que "el pensamiento deviene acto, la palabra deviene la cosa que designa" (Mangin 1996b: 73).

10. Escritura y reversión.

Hasta ahora he intentado mostrar que la escritura en todas sus variantes -vestiduras, cirugía, palabra, discurso- funciona en los textos de Silvina Ocampo como instancia de fijación, de cristalización. Sin embargo, también constituye -paradójicamente- una posibilidad de reversión de las mismas categorizaciones y

¹⁴ Cito por *Las reglas del secreto*, op. Cit.

fijaciones que establece.

Si consideramos como fundante la oposición vida/ muerte que se juega en "Epitafio romano", podemos considerar el epitafio como paradigma de esa escritura cristalizante que determina, categoriza, solidifica, un determinado ordenamiento de lo real. Toda escritura, toda inscripción será, en cierto modo, epitáfica. Sin embargo, en ese mismo relato, la condición de Flavia de estar muerta en vida, o viva en su propia muerte, relativiza la oposición entre la vida y la muerte, asegurando un pasaje de ida y vuelta entre estas dos categorías. Es decir que vida y muerte aparecen aquí como instancias reversibles. Por consiguiente, el cuento pone en escena, por un lado, el funcionamiento performativo de la escritura, su efecto materializador y determinante, ya que la muerte de Flavia no es más, en definitiva, que un efecto de escritura. Pero por otro lado, al cuestionar los límites, al diluir la oposición vida/ muerte como instancias excluyentes entre sí, el texto muestra la posibilidad de reversión de las categorías fijadas y establecidas por la escritura.

Si hasta aquí ha sido posible leer en los relatos analizados los efectos de materialización de la escritura, quisiera demostrar que también es posible leer en la escritura de *Silvina Ocampo* la disolución, la dilución, la reversión. En efecto, he tratado de demostrar que las vestiduras, los afeites, la cirugía, la palabra, la escritura propiamente dicha, materializan un determinado orden

de cuerpos y cosas estructurado en función de oposiciones binarias que establecen categorías excluyentes, fijas y diferentes entre sí. Sin embargo, la escritura de Silvina se encarga de desconstruir minuciosa y sistemáticamente las oposiciones dicotómicas del orden binario. Veamos.

En "Informe del cielo y el infierno" (LF), por ejemplo, se afirma que "las leyes del cielo y el infierno son versátiles" (173). En "Miren cómo se aman" (CFE) Plinio es mono y príncipe alternativamente. Lo interno y lo externo no aparecen como espacios diferentes, desde el momento en que los objetos que sueñan los personajes -como es el caso de "Los sueños de Leopoldina" (LF) o de "Amada en el amado" (LDdN)- tienen posibilidad de materializarse ¹⁵. La presencia material de los objetos del inconsciente asegura un pasaje ininterrumpido entre el espacio de la interioridad y el de la exterioridad. En "El goce y la penitencia" (LF), goce y penitencia se confunden cada vez que el niño, encerrado en penitencia por su madre en el desván del atelier del pintor, disfruta de la variedad de objetos maravillosos que allí encuentra, mientras su madre y el pintor, que son amantes, "durante la penitencia gozan de los placeres de la transgresión" (Mancini 1997: 278).

En "Mimoso" (LF), el perro muerto es hecho embalsamar por su

¹⁵ Además, "Amada en el amado" narra precisamente el proceso de transformación, de fusión, de una mujer con su amante. Noemí Ulla hace un detallado análisis de este texto (Ulla 1992: 79-88).

dueña de modo tal que estará presente a pesar de su ausencia, y ausente a pesar de su presencia. El límite entre presencia y ausencia queda así desdibujado. En "El castigo" (LF) una mujer narra la historia de su vida a su pareja, invirtiendo en espejo la secuencia temporal. Es decir, cuenta su historia al revés, desde lo más reciente hasta lo más antiguo, pero conservando todo el tiempo una ilación lógico-temporal progresiva, de manera que pasado y futuro se interpenetran:

transcurrió el tiempo y la bicicleta fue altísima para mí (142). Recuerdo el día en que la bicicleta nueva, embalada, llegó a casa. Después el día en que mi madre me la prometió en recompensa por las buenas notas que obtuve en el colegio (143).

En "La última tarde" (LF) un hombre hereda los sueños de su hermano asesinado, del mismo modo que en "Magush" (LF) una persona puede heredar el destino de otra. En "Carta perdida en un cajón" (LF) la oposición amor/odio se diluye en tanto la narradora enuncia: "ningún amante habrá pensado tanto en su amada como yo en ti" (90); "quiero que sepas que debes tu felicidad al ser que más te desdeña y te aborrece en el mundo" (94) ¹⁶.

En "Amé dieciocho veces pero sólo recuerdo tres" (CFE), la

¹⁶ Matilde Sánchez sugiere que "quien lea 'Carta perdida en un cajón' se preguntará qué cosa es el sentimiento amoroso, cuando su contrario, el odio, requiere el mismo estilo. Pues el odio [...] también obliga a las confesiones, al tú, a la evocación del objeto" (Sánchez 1991: 17). Por su parte, Sylvia Molloy hace un detallado análisis de este texto a partir de la exageración y la palabra excesiva como rasgo predominante en la narrativa de Silvina Ocampo (Molloy 1969).

categorización genérica resulta también reversible. En este cuento, la voz que narra se presenta primero con marcas de género masculinas: "de aquel juego caí al suelo muerto" (139), para aparecer luego como voz femenina: "un aplauso me hacía creer que era una gran peluquera" (140). Sus objetos de amor son también, alternativamente, masculinos y femeninos: una "media" persona de sexo femenino, a la que había que visitar en un Instituto de Rehabilitación; luego, un enano, con marca masculina.

Según demuestran estos ejemplos, la escritura -y sus variantes ya mencionadas- que funciona dentro de los relatos como instancia de coagulación y de cristalización es, simultáneamente, lugar de pasaje, de trasvasamiento: "una continua mutación afecta a las entidades que pueblan estos mundos en estado de fluidez, proteicos e instantáneos como las figuras del caleidoscopio" (Tomassini 1995: 59). Cada categoría, cada entidad admite el devenir, la disolución de su fijeza. En los textos de Silvina -plagados de metamorfosis- las fronteras son derribadas, los límites son destruidos, las oposiciones binarias son desconstruidas: masculino/ femenino; propio/ ajeno; yo/ tú; narrador/ narratario; interno/ externo; palabra/ cosa; pasado/ futuro; recuerdo/ olvido; presencia/ ausencia; concreto/ abstracto; goce/ penitencia; amor/ odio. Un proceso de licuefacción de toda oposición solidificada tiene lugar en esta narrativa, donde la escritura liquida los binarismos, diluye las barras de separación, y propone en cambio una economía

del pasaje, del tránsito, de lo fluido.

11. Escritura de vidrio/ escritura de cristal.

En un relato titulado "Del color de los vidrios" (CFE), se hace referencia a la imposibilidad de recuperar un cuento que se ha perdido, llamado "El cuento de vidrio" (66):

lo más terrible es sentir en nuestra vida, en la que todo parece repetirse, la incapacidad de volver a escribir un cuento que hemos perdido (65).

De "El cuento de vidrio" perdido, la voz narradora recuerda sólo el principio, que dice lo siguiente:

En una casa bastante abandonada, [...] de noche o a distintas horas del día se oye entrechocar botellas. Son las botellas que llegan a la casa donde vive Inés, que está de novia y tan enamorada que no se entera de nada (66).

El texto que se nos ofrece luego a la lectura se presenta entonces como re-escritura (imposible) de aquel primer cuento perdido. Un espacio en blanco separa los comienzos de ambos cuentos, literalizando así el espaciamiento, la diferencia entre la escritura -perdida- y la re-escritura. En efecto, en el pasaje de un texto a otro tienen lugar una serie de modificaciones que vuelven aún más evidente la distancia entre el cuento original y su

reescritura, entre la primera y la segunda versión.

La narración que en el texto perdido se desarrollaba en tercera persona, y cuya protagonista -según se desprende del fragmento inicial- parece haber sido una mujer llamada Inés, se convierte, en la reescritura, en un relato en primera persona cuyo sujeto de la enunciación y protagonista es un hombre. Sólo aparece un personaje femenino sin nombre, en el papel de novia del narrador. Estos pasajes y borraduras que han ocurrido entre una y otra versión del cuento sugieren que la reescritura, la nueva versión del texto, equivale a su re-versión.

Ahora bien; en la re-versión leemos que el narrador/protagonista construye, a lo largo de muchos años, con paciencia artesanal, una casa -podríamos decir un texto- de vidrio ¹⁷. Por su estructura material misma, fluida y transparente, la casa/texto diluye la separación obligada entre lo público y lo privado, el afuera y el adentro, y ofrece el espectáculo obscuro de la intimidad:

toda la casa es de vidrio por dentro y por fuera; por dentro los muebles, los pisos y los cielos rasos, ventanas y puertas; por fuera todo el frente. A todas horas el público nos verá haciendo todo lo que se hace en la intimidad: arrodillarnos, lavarnos, peinarnos, bañarnos [...] barrer, cocinar, remendar, lavar, planchar (72).

¹⁷ Según Graciela Tomassini este texto "propone una suerte de parábola del proceso de producción textual [...]. La metáfora de la casa-bricolage, desarrollada narrativamente, puede leerse como toda una estética de la producción textual" (Tomassini 1995: 118).

Sin embargo, la contemplación de lo obscuro -literalmente, de aquello que debe quedar fuera de la escena- genera una visión distorsionada:

las imágenes que veían eran raras. Las rajaduras de los vidrios deformaban los cuerpos, las posturas, los movimientos. Si besaba la boca de mi novia, para los observadores de afuera, besaba su zapato; si acariciaba su frente, acariciaba una botella. [...] Las rajaduras del vidrio inventaban posturas, las multiplicaban, pero nunca reflejaban la verdad (72).

Se trata, según se desprende del párrafo citado, de una casa -o de un texto- estructurada a partir de una materia -una escritura- que no reproduce especularmente las imágenes de una realidad naturalizada, sino que produce, por el contrario, nuevas combinatorias, nuevas articulaciones.

Ahora bien; "mi cuento se titula *El cuento de vidrio* y no de cristal" (66) dice explícitamente la voz narradora, e insiste: "mi cuento se refiere al vidrio de las botellas y no del cristalino" (66). Más aun, el cristalino como órgano de visión es descartado por ser precisamente *descartable*:

los americanos han inventado un millón de cosas descartables: los platos, las jeringas, los senos, los ojos (o parte de los ojos: el cristalino, por ejemplo) (66).

Por consiguiente, si el cristalino representa ese órgano que genera una visión -o una versión- naturalizada, *cristalizada*, de lo real,

fundada en una lógica oposicional que reclama categorías fijas y excluyentes, podemos proponer que la opción por el vidrio (material de estructura fluida, no cristalina) posibilitará la re-visión, o la re-versión, de esa organización de la realidad. A través del vidrio, ya nada será fijo, idéntico a sí mismo, ni localizable. La lente de vidrio -no la del cristalino- instaurará una estructura/lógica textual caleidoscópica, móvil, en devenir, donde cada elemento admitirá múltiples y sucesivas re combinaciones ¹⁸. No parece casual que el ideal de escritura postulado en este cuento esté representado justamente por el autor de *La Metamorfosis* -"Los [cuentos] de Kafka nunca dejan de ser los mejores del mundo" (65)-. Agreguemos que, por añadidura, *Kafka* resulta ser una palabra cuyas sílabas son reversibles e intercambiables. Se propone entonces como ideal de escritura una palabra -un nombre- que encierra en sí misma el movimiento, la transmutación, y pone en cuestión la fijeza, la inmovilidad de la localización.

De manera que a esa escritura con función "epitáfica", que cristaliza, fija e inmoviliza categorías excluyentes entre sí, se superpone una escritura otra, esa que pone en escena los procesos y los efectos de fijación de la primera. Una escritura sobre la escritura, es decir, una re-escritura, que es -según intenté

¹⁸ Resulta sumamente interesante la disquisición de Luce Irigaray sobre ciertas características de los fluidos que pondrían en cuestión los fundamentos de una lógica de la identidad articulada exclusivamente en base a las propiedades de lo sólido, la forma y lo visible. Por otro lado, resulta significativo, según esta autora, el retardo histórico de las ciencias físicas con respecto a la elaboración de una mecánica de los fluidos (Irigaray 1982).

demostrar a partir de "Del color de los vidrios"- re-visión y re-versión. Una reescritura que remarca los procesos y los efectos de solidificación; es decir, una reescritura que, como la casa de vidrio, también da a ver lo obscuro -lo que no debe verse-: el funcionamiento -el valor- performativo de la escritura.

**La Última niebla: la locura de una mujer
razonable.**

1. Principales lecturas críticas sobre la novela.

La aparición de *La última niebla*, primera novela de María Luisa Bombal, publicada en 1934 por Oliverio Girondo en Editorial Colombo, en una edición limitada, y un año más tarde (1935) por Victoria Ocampo en Editorial Sur, mereció en su momento comentarios elogiosos. En 1935, Alone (Hernán Díaz Arrieta) reseña la obra en *La Nación* de Buenos Aires y Tomás Lago en *Atenea* de Chile. En junio de 1936, Amado Alonso publica en la revista *Nosotros* un estudio titulado "Aparición de una novelista", que más tarde fue incorporado como introducción a la edición de *La última niebla* que en 1941 publica en Santiago la Editorial Nascimento. Este estudio, reiteradamente citado, destaca la calidad poética de la prosa novelística de Bombal, marcando la ruptura que su novela significa con respecto a las tendencias narrativas del momento: "El arte de la Bombal queda extraño al de sus compatriotas. Los novelistas y cuentistas chilenos, con sorprendente disciplina, se han aplicado y se siguen aplicando a cumplir una concepción naturalista del arte de narrar" (Alonso 1936: 243). Este crítico destaca especialmente la sustitución del espacio exterior por el interior: "todo lo que

pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y del corazón de una mujer que sueña y ensueña" (Alonso 1936: 243). Es decir que el espacio ha dejado de ser la categoría dominante por sobre el resto de los elementos de la novela, para subordinarse "a la perspectiva individual del narrador" (Promis 1987: 201).

Muchos críticos han señalado luego esta ruptura de la prosa bombaliana con respecto a la novela realista y mundonovista que marcaba la tendencia narrativa imperante en Chile durante las primeras décadas del siglo (Torres Rioseco 1941: 80-1; Allen 1952: 63; Alegría 1966: 219; Guerra 1980: 43; Langowski 1982: 42; Agosin 1983: 27; Bianchi 1985: 177; Fernández 1988: 29; Arango 1989: 527).

Cedomil Goic vincula la fecha de publicación de *La última niebla* con la entrada en vigencia de la generación superrealista (Goic 1963: 59). Junto con la renuncia del narrador "a la omnisciencia y al dominio consciente y activo del universo" (Goic 1963: 64), este crítico señala la falta de distancia tanto espacial como temporal entre la narradora y el mundo narrado de la novela (Goic 1963: 64), así como la ausencia de una relación de causalidad explícita entre los acontecimientos: "a la articulación necesaria de los motivos en la novela naturalista sucede, ahora, una disposición que anula todo nexo causal y deja actuar libremente, en cortes temporales y espaciales de la secuencia, los resortes de la simple yuxtaposición de los elementos" (Goic 1963: 72). Karin Hopfe retoma esta propuesta al afirmar que "los límites de percepción

temporal y espacial de la protagonista son al mismo tiempo los límites de la narración" (Hopfe 1994: 234). La fragmentariedad temporal también ha sido señalada por Lucía Guerra (1980: 71; Magalí Fernández (1988: 74) y María Luisa Bastos quien, ahondando aún más en este sentido, destaca la funcionalidad de los blancos, los silencios y las elipsis en el texto como "verdaderos repositorios de significaciones" (Bastos 1989: 78).

Además de Cedomil Goic, otros críticos han insistido en la vinculación de *La última niebla* con el movimiento surrealista. Según Gerald Langowski, "el aspecto surrealista más distintivo de *La última niebla* [...] es el uso de la 'poética del sueño'" (Langowski 1982: 44). Este crítico sostiene que algunos recursos utilizados en la novela demuestran afinidades muy estrechas con el surrealismo francés, ya que Bombal propondría una concepción de lo onírico semejante a la propuesta por Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista*; esto es, lo onírico como resolución de la aparente contradicción de los estados de sueño y vigilia en una realidad absoluta, en una suprarrealidad (Langowski 1982: 47 y 53). En esta misma línea, Alberto Rabago (1981) realiza un relevamiento de los elementos surrealistas presentes en la novela para cotejarlos con definiciones de Breton acerca del amor, el sueño, la realidad y la suprarrealidad. Zunilda Gertel postula a *La última niebla* como "primera novela importante del cambio" pero discute la posibilidad de clasificarla como superrealista porque "faltan las fuerzas

ocultas del surrealismo y también la incoherencia de la conciencia" (Gertel 1970: 74 y 78).

Más adelante, dos importantes estudios abren una nueva línea de lectura sobre la obra de María Luisa Bombal, centrándose en la caracterización de sus personajes femeninos como seres enajenados. En 1975, Ian Adams dedica un extenso capítulo al análisis de *La última niebla* en su libro *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*. Este crítico se detiene en el proceso ascendente de alienación sufrido por la protagonista de la novela, reconociendo que dicho proceso obedece a condicionamientos sociales: "Bombal muestra la posición de la mujer en la sociedad como una fuerza que causa alienación" (Adams 1975: 17). Esta línea crítica abierta por el estudio de Adams viene a cuestionar la afirmación de Amado Alonso, según el cual la protagonista lleva "un modo de vida que no presenta conflictos con otros y que casi los ignora" (Alonso 1936: 254), afirmación que negaría, a mi entender, las determinaciones socioculturales del aislamiento y la alienación que padece la narradora.

Un año más tarde, en 1976, aparece *María Luisa Bombal: la femineidad enajenada* de Hernán Vidal, libro dedicado íntegramente a la obra de esta autora. En su trabajo, Vidal señala la falta de atención crítica prestada hasta entonces a la figura de la mujer enloquecida como exponente de la represión del contexto económico y social (Vidal 1976: 44). Sin embargo, este crítico adopta una

perspectiva jungiana desde la cual considera a la femineidad como "el estrato más arcaico de la psiquis humana, el inconsciente colectivo, asiento de la energía instintiva que también es manifestación del flujo vital que sustenta a la naturaleza y al universo" (Vidal 1976: 50). En virtud de esto, la mujer "queda sujeta a esas fuerzas ciegas que la sumen en el estupor de la pasividad [...]. Las heroínas, prisioneras de la irracionalidad, sólo pueden ser abúlicas, neuróticas, esquizofrénicas, [...] seres siempre envueltos por el ensueño, el delirio y la alucinación distorsionadora" (Vidal 1976: 51). También desde una perspectiva jungiana, Armand Baker concluye que "la tragedia de la protagonista no es el resultado de ser la víctima de un destino cruel ni de una sociedad masculina, sino de ser ella misma el agente de su propia destrucción" (Baker 1986: 414). Del mismo modo, para Bente, la protagonista es responsable de sus propios "desórdenes nerviosos" (Bente 1984: 107). Otros críticos adoptan la perspectiva jungiana para decodificar el valor simbólico de los distintos elementos presentes en la novela, como la casa y los árboles (Fernández 1988). Saúl Sosnowski sostiene que el agua y el fuego en sus distintas manifestaciones son los elementos más recurrentes en la novela y representan la lucha entre las fuerzas del inconsciente y las de la conciencia respectivamente (Sosnowski 1973: 370).

Es recién hacia la década de los ochenta cuando se produce un creciente interés de la crítica por la obra de María Luisa Bombal,

determinada especialmente por el auge de la crítica feminista y los estudios de la mujer. Varios libros y numerosos artículos han sido dedicados a partir de entonces al estudio de su producción. Muchas críticas han destacado que Bombal no solo debe ser considerada pionera en la ruptura con los parámetros del realismo, sino que además debe ser tomada en cuenta como una de las primeras novelistas latinoamericanas que se atrevió a hablar del cuerpo y de la sexualidad femenina y a cuestionar la institución matrimonial (Rodríguez-Peralta 1980: 149; Agosin 1983: 118; Fernández 1988: 29; Guerra 1992: 56 y 1996: 16; Boyle 1993: 41).

Por lo general, las estudiosas de la obra de Bombal valorizan la novelística de esta autora como denuncia de las condiciones socioculturales de la mujer latinoamericana de la alta burguesía en la primera mitad del siglo XX (Fernández 1988: 33; Gould Levine 1974: 151). En esta línea se ubica el estudio de Lucía Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, de 1980. Tras detenerse detalladamente en la formación intelectual de María Luisa Bombal y en el contexto en que comienza su producción literaria, Guerra sostiene que los escritos de esta autora revelan "la existencia de la mujer como una búsqueda solitaria e infructuosa del amor en una sociedad cuyas normas tronchan toda posibilidad de realización. Este planteamiento de la existencia femenina refleja la problemática de la mujer en el contexto histórico y social de Latinoamérica durante la década de

los años treinta. [...] Los personajes femeninos enfrentan la frustración y soledad de una relación conyugal que no satisface sus anhelos de comunicación y amor. La insatisfacción las conduce a una intensa vida interior marcada por la búsqueda del amor como única realización de su existencia y por un alejamiento y alienación del ámbito social que las rodea" (Guerra 1980: 29). De acuerdo con esto, el conflicto básico de *La última niebla* yace, según esta crítica, "en la dualidad indisoluble de los anhelos interiores de la protagonista y las normas convencionales de la sociedad que previenen la satisfacción de dichos anhelos" (Guerra 1980: 47). Sin embargo, creo que el conflicto señalado debe ser pensado más bien como una contradicción dentro del sistema de la regulación heterosexual, ya que los "anhelos interiores" de la protagonista no son, a mi entender, exclusivamente "interiores" sino que obedecen necesariamente a determinaciones socioculturales. En efecto, el papel reservado a la mujer, considerada un ser destinado principalmente al amor y a la entrega, forma parte de la construcción cultural del género femenino que, paradójicamente, reduce su ámbito de "realización" a la institución del matrimonio. La misma Lucía Guerra relativiza su anterior afirmación al sostener que "'la naturaleza sentimental' de la mujer respondía, en aquella época, a factores económicos y sociales" que hacían del matrimonio su única meta" (Guerra 1996: 25).

Si bien esta crítica admite que la resignación, la dependencia

y la pasividad de las heroínas bombalianas obedecen a determinaciones socioculturales de la época (Guerra 1996: 39), en trabajos anteriores había destacado en la obra de Bombal una visión de la mujer como prolongación de la naturaleza (Guerra 1980: 65): "todos los personajes femeninos de María Luisa Bombal están unidos a lo telúrico y representan el arquetipo de la Madre-Tierra [...]. En la obra de María Luisa Bombal, la característica básica del arquetipo se da en la conjugación Mujer-Materia que hace de lo femenino un sinónimo de lo cósmico", razón por la cual "las protagonistas bombalianas se relacionan con la realidad de una manera puramente sensual sustituyendo el intelecto por el cuerpo y sus reacciones sensoriales básicas" (Guerra 1985: 92-94).

Poniendo mayor o menor énfasis en los condicionamientos sociales, numerosos estudios posteriores señalan como característica fundamental de la novela la pasividad de la protagonista y el carácter insuficiente del ejercicio de la imaginación para modificar su realidad. Por lo general, el acto de imaginar o de soñar como única acción del personaje es considerado como un fracaso (Sosnowski 1973: 374; Gould Levine 1974: 153; Vidal 1976: 100; Guerra 1980: 40; Baker 1986: 413; Borinsky 1987: 90; Fernández 1988: 30; Garrels 1991: 82; Boyle 1993: 32).

Sin embargo, algunos críticos valorizan la función compensatoria del ensueño y reconocen cierta actividad por parte de la protagonista en el ejercicio de la imaginación como instrumento

reparador de su realidad adversa, relativizando, por lo tanto, la dimensión de fracaso (Seator 1965: 38; Vidal 1976: 90; Rabago 1981: 34; Bianchi 1985: 182; Gálvez Lira 1986: 62; Rossi 1987: 225; Fernández 1988: 30; Agosin 1993: 58; Méndez Ródenas 1994: 936-7 y 1996: 115; Castellanos 1995: 143-4). Hernán Vidal, por ejemplo, destaca el carácter pasivo de la narradora, "incapaz de luchar para la modificación de su mundo" pero al mismo tiempo afirma que "ya que la narradora elige el camino del ensueño para encontrar el amor, en su relato el ensueño es un estado subversivo" (Vidal 1976: 79).

Por su parte, Marjorie Agosin toma el esquema del camino del héroe establecido por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, y propone romper con la idea de pasividad que ha marcado predominantemente las lecturas de *La última niebla*, considerando activos los movimientos de la mente de la protagonista: "el personaje de *La última niebla* es un viajero dinámico" (Agosin 1983: 29). No obstante, la novela difiere, según esta crítica, del esquema campbelliano en el momento del "regreso", ya que supuestamente esta etapa debería traer frutos positivos (Agosin 1983: 40).

María Luisa Bastos es definitiva a la hora de evaluar la conducta de la protagonista: "retracción y silencio no son [...] aceptación pasiva. La protagonista replica, aunque de manera *sui generis*, pero replica. Lo hace recomponiendo en su diario los

sucesos externos: consignando *lo que se le ocurre* a partir de lo que ocurre. [...] Se podría hablar [...] del impulso subversivo que alienta en esas páginas, en que la narradora asume una voz, una palabra secreta, de que carece en la vida real" (Bastos 1989: 79-80). Lucía Guerra y Alberto Rabago también otorgan cierta dimensión de rebeldía a la actividad imaginaria de la protagonista: "la heroína opta por la pasividad y el ensueño, únicas vías de evasión y rebelión dentro de los esquemas establecidos por el orden burgués" (Guerra 1980: 51). Para Rabago "nuestra protagonista, turbada por el miedo de ser despersonalizada, no pretende escapar [...] a un mundo ideal o irreal, sino crear, imaginativamente, su propio mundo real. [...] Existe en ella una rebelión contra las fuerzas que la niegan y, al mismo tiempo, una búsqueda de soluciones para la realización de sí misma y su deseo de felicidad" (Rabago 1981: 34).

Es necesario consignar que algunas críticas feministas han emitido un juicio negativo sobre la obra de María Luisa Bombal. Linda Gould Levine, por ejemplo, señala la permanencia de los estereotipos sexuales de la sociedad latinoamericana en los escritos de la autora. De acuerdo con Levine, las protagonistas bombalianas "son pasivas, preocupadas por su belleza física y dependientes de los hombres para su justificación en la vida. Bombal no hace ningún intento para ofrecer alternativas válidas a esta existencia estancada que constituye la realidad de la mujer.

De hecho, a través de su poética evocación de tal estilo de vida, parece reforzar la visión tradicional del papel subordinado de la mujer" (Gould Levine 1974: 161). Otras críticas feministas sostienen como rasgo negativo el hecho de que la prosa bombaliana no haya podido despegarse de los lugares comunes del discurso sentimental (Oyarzún 1986: 165; Garrels 1991: 86). Kemy Oyarzún considera a *La última niebla* "una narración que se abre bajo el signo de la ecolalia" y, a la narradora, "pasiva receptora de locuciones remanidas (vulgata o mito) [que] presta su voz, literalmente, a esos modelos sin ironía" (Oyarzún 1986: 168).

Desde una perspectiva a mi entender más fructífera, Yvette Malverde rescata la utilización subversiva -por parte de las protagonistas bombalianas- de las posibilidades que el modelo patriarcal les ofrece: "asumen un discurso 'típicamente femenino' para mostrar la enajenación de la mujer. Hablan desde la pasividad, el sentimentalismo intuitivo y la debilidad que la tradición les ha asignado, pero al escoger ese mecanismo enajenante lo emplean con fines transgresores" (Malverde Disselkoen 1989: 73).

En esta línea de lectura, Lucía Guerra propone que el uso del discurso sentimental en esta novela constituye una *estrategia textual* para enmascarar el discurso del deseo: "a primera vista, el relato se entrega a través de una retórica sentimental teñida de imágenes poéticas y eufemismos que corresponde a la representación convencional y folletinesca del amor. Sin embargo, [...] es

evidente que es el Deseo ¹ situado en el cuerpo y no en la imaginación sentimental el que configura la trayectoria de la protagonista. [...] A nivel del discurso, el eje del Deseo asume los signos de una fisicalidad que contradice los signos metafóricos de lo sentimental" (Guerra 1991: 117). A pesar de esto, en un artículo posterior, la misma Lucía Guerra relativiza el gesto estratégico aquí señalado y atribuye la relación dialógica con la retórica sentimental a una ambivalencia ideológica de María Luisa Bombal, quien "fluctúa entre la claudicación y la disidencia con respecto a la concepción falocéntrica de lo femenino" (Guerra 1992: 56). De manera que, a pesar de la gran cantidad de trabajos que *La última niebla* ha suscitado, hasta el momento son relativamente pocos los críticos que han reconocido abiertamente el valor subversivo de la imaginación de la protagonista.

Finalmente, en un esfuerzo evidente por demostrar que el contexto social chileno está efectivamente presente en la obra de Bombal, Susana Munich propone la hipótesis de que la protagonista se vería atemorizada, en su cómodo orden burgués, por las huelgas revolucionarias de la pampa salitrera que tuvieron lugar en Chile en la época en que transcurre la novela, y que este temor a la sociedad sería el motivo de su aislamiento de lo real mediante la niebla y el ensueño (Munnich 1991: 26- 28): "según nuestra lectura el problema no sería la niebla, y su facultad de hacer desaparecer

¹ Guerra escribe "Deseo" con mayúscula en su trabajo.

el contorno de las cosas. Lo temible es la amenaza de huelgas revolucionarias" (Munnich 1991: 59).

2. Propuesta de lectura.

"Aún debo contarles la locura de una mujer razonable para mostrarles que, a menudo, la locura no es otra cosa que la razón bajo distintas apariencias".

Goethe.

En este capítulo propongo una lectura de *La última niebla* que, en oposición a la serie crítica que hace hincapié en la pasividad de la protagonista, destaque el valor subversivo de su ensoñación. Los críticos han señalado la diferente actitud vital de la narradora sin nombre en comparación con Regina, reconociendo en esta última la capacidad de romper con los códigos sociales al atreverse a vivir un amor adúltero. La protagonista, en cambio, vive un adulterio puramente imaginario ². El borramiento de la diferencia entre realidad, sueño e imaginación, reiteradamente señalado como

² Lucía Guerra argumenta que probablemente lo imaginario de la aventura erótica de la narradora obedezca a los patrones de sensibilidad y censura de la época: "las regulaciones morales impuestas a la mujer de la sociedad latinoamericana sancionaban duramente cualquier atentado contra la monogamia femenina, razón por la cual María Luisa Bombal debe presentar el motivo del adulterio sin transgredir, de manera desenfadada, dicha convención y manteniendo al amante en una ambigüedad que lo hace lícito" (Guerra 1985: 92).

eje estructurante de la novela (Vidal 1976: 79-80; Agosin 1983: 28; Guerra 1980: 69), ha sido leído como signo contundente de la alienación de la protagonista. Intentaré demostrar entonces que precisamente en esa alienación -entendida como dilución de las fronteras entre realidad, fantasía y sueño- radica el gesto subversivo de la novela, ya que es la única instancia que permite a la narradora reconstruir su subjetividad y su cuerpo amenazado de borramiento por el avance de la niebla. Me propongo demostrar que la "alienación" de la narradora le garantiza -paradójicamente- la posibilidad de reponer aquello que le falta: ser objeto del deseo, de la mirada, del otro.

Contrariamente a lo postulado por Alicia Borinsky, según la cual "la obra de Bombal no tiene un sesgo político acusado [...] ya que la excentricidad de los personajes permanece como obstáculo para el gesto político" (Borinsky 1987: 90- 91), leo en *La última niebla* un gesto claramente político, a mi entender, puesto que la novela pone cuestiona la oposición entre razón y locura como términos que se excluyen mutuamente, al mostrar la razón de la locura y la locura de la razón ³.

Considero que es precisamente en la dilución de los límites entre realidad e imaginación, en la postulación de la realidad de

³ La misma Borinsky relativiza su afirmación en un texto posterior donde sostiene que "al plantear una energía idéntica a la de la naturaleza para la mujer pero, sin embargo, no atada a la procreación, Bombal cambia de signo los papeles asignados a lo femenino en el seno de las referencias literarias compartidas. Esto constituye una intensa politización de las visiones tradicionales del eterno femenino" (Borinsky 1988: 394).

lo imaginado por la protagonista, donde radica el gesto político decididamente contestatario de la novela. En mi opinión, la transgresión "imaginaria" de la protagonista no cuestiona únicamente las leyes y códigos morales y de conducta vigentes en las primeras décadas del siglo XX. Supone, además, un cuestionamiento crítico a la construcción misma de la diferencia sexual de acuerdo con una economía escópica que establece los lugares y funciones sexuales como polos ya jerarquizados y normativizados de la oposición mirar/ ser objeto de la mirada. La fantasía de la protagonista pone en evidencia que el lugar destinado al cuerpo femenino a la escena heterosexual radica en su constitución como *objeto* del deseo y de la mirada de un *sujeto*, identificado culturalmente como masculino: "poseer y ejercitar la mirada [...] es estar en una posición 'masculina'" sostiene Joyce Tolliver en su trabajo sobre *La última niebla* (1992: 195). La fantasía de la narradora despliega el proceso de constitución o de materialización de su cuerpo *sexuado* precisamente a partir de la aparición de una mirada masculina que lo constituye como objeto de deseo ⁴.

Sin embargo, esto no supone, en mi lectura, un acatamiento o aceptación sin cuestionamiento alguno de los lugares y posiciones que la dualidad genérica establece y distribuye. Por el contrario,

⁴ "La mirada masculina es la única que tiene autoridad y confiere identidad" sostiene Elizabeth Garrels en su lectura de la novela (1991: 84).

me interesa demostrar en este capítulo que, si bien desde un punto de vista argumental la narradora parece acatar sumisamente -tanto en su realidad como en su fantasía- el rol "femenino" que la construcción cultural del género ha legitimado, la novela puede ser leída como una intervención crítica que pone en escena los procesos de construcción y regulación del cuerpo y del deseo en función de determinadas convenciones genérico-sexuales. De acuerdo con esto, quisiera intentar una lectura de *La última niebla* que cambie de signo la tan recurrentemente señalada "pasividad de la protagonista". Mi objetivo es plantear y fundamentar un abordaje de la novela que rescate su gesto de denuncia y de distanciamiento crítico respecto de la construcción cultural de la "femineidad", y así devolverle al texto el valor político que le fuera denegado.

3. Primer espejo: la muchacha muerta.

La última niebla ⁵ comienza en el momento en que la narradora anónima, recién casada con su primo Daniel, llega junto a éste al

⁵ María Luisa Bombal, *La última niebla/ La amortajada*, Barcelona: Seix Barral (1984). Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

fundo donde transcurrirá su vida matrimonial ⁶. Ella, sin nombre ⁷; él, nombrado desde el principio. Ella se refiere a Daniel como su "marido" (11); él, en cambio, la presenta como su "prima" (9). Ella, sucesora de la primera mujer de su esposo, a quien éste adoraba, muerta pocos meses antes; ocupando, por consiguiente, el lugar de la repetición, de la imitación alienante e infructuosa: "en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta" (13).

Dada la rapidez y discreción con que fue celebrado el matrimonio, al llegar al fundo la recién casada es recibida por los criados de su esposo con una *mirada de extrañeza* (9). Daniel explica: "*mi prima y yo nos casamos esta mañana*" (9). E inmediatamente es él quien le dirige una *mirada de recelo*:

ahora, ahora hay algo como de *recelo* en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la *mirada hostil* con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero (9)

⁶ Este comienzo es significativo si se considera que el matrimonio era el único destino para las mujeres latinoamericanas de la primera mitad del siglo (Guerra 1980: 47).

⁷ Francine Masiello señala que la heroína anónima, sin nombre ni apellido, constituye una forma de cuestionamiento de la genealogía como índice de la identidad personal y de la figura del padre como eje de los procesos de significación social (Masiello 1985: 808). Sin embargo, como se verá en este capítulo, en *La última niebla* el anonimato de la protagonista obedece, además, a otros condicionamientos.

dice la narradora. El relato que pocos renglones antes había comenzado en tiempo verbal pretérito gira bruscamente hacia el presente. El "ahora, ahora", marca la fijación, el detenimiento, la repetición misma del hecho traumático⁸: a partir de ese momento, la existencia de la protagonista quedará signada por la atribución a este lugar de *extranjera*. La ausencia de deseo en la mirada de su marido es claramente explicitada por él mismo: "te miro y pienso que te conozco demasiado" (9), dice Daniel. "No necesito ni siquiera desnudarte. De ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis" (10). Y luego, la privación, la frustración de una noche de bodas no consumada, confirma a la narradora en esta posición:

me desvisto, me acuesto y, sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño.

A la mañana siguiente, cuando me despierto, hay a mi lado un surco vacío en el lecho⁹; me informan que, al rayar el alba, Daniel salió camino del pueblo (11).

⁸ Hernán Vidal sostiene que "la agresividad del hombre es tan violenta que la defensa psíquica del distanciamiento en el pretérito se derrumba y la mujer queda expuesta a la realidad en una dimensión de presente" (Vidal 1976: 86). En cambio, según María Luisa Bastos, el presente histórico contribuye a sostener la ambigüedad a lo largo de la novela y se justifica por la forma de diario de ésta (Bastos 1989: 80-1).

⁹ "El surco vacío en el lecho matrimonial es la huella de la ausencia en la sexualidad institucionalizada" (Guerra 1992: 57).

Ahora bien; en el momento en que en la novela debía producirse la iniciación erótica, tiene lugar, en cambio, una iniciación tanática. En efecto, a continuación del párrafo anteriormente citado se yuxtapone el encuentro de la protagonista con una muchacha muerta ¹⁰ en un ataúd blanco -el cual podría pensarse como una sustitución del lecho nupcial- "aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera, en cuya tapa han encajado un vidrio para que sus conocidos puedan contemplar su postrera expresión" (11) ¹¹. La protagonista ve, por primera vez, la cara de un muerto. Y esta imagen le actualizará, como un espejo, las condiciones de su propia existencia, ya que el lugar que ella ocupa y el modelo al que debe imitar -la primera mujer de Daniel- es precisamente el de una muerta:

esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio.

Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza (12).

¹⁰ Algunos críticos suponen que esta muchacha muerta representa para la protagonista a la primera mujer de Daniel (Vidal 1976: 88), o constituye un desplazamiento metonímico de ésta (Garrels 1991: 84). Otros sostienen que es efectivamente la primera mujer de Daniel la que yace en el ataúd (Sosnowski 1973: 369; Agosin 1983: 32 y 1991: 628; Oyarzún 1986: 183).

¹¹ María Luisa Bastos destaca la funcionalidad de los blancos y las elipsis temporales entre los episodios de la novela. No se sabe cuánto tiempo transcurre entre la frustrada noche de bodas y la primera experiencia con la muerte. Pero la yuxtaposición de ambos episodios "ilumina súbitamente el sentido cabal de la no consumación del matrimonio: una mujer no amada es una mujer muerta" (Bastos 1989: 78).

Paralelamente, "afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso" (12). Es decir que la dilución de los límites entre la vida y la muerte que la visión de esa muchacha sugiere a la protagonista queda desde ahora instalada como una niebla que borrará figuras y contornos:

esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargo la mano para convencerme de que existen realmente (12) ¹².

Me voy, a bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque

¹² En tanto leit motiv de la novela, la niebla ha merecido enorme atención por parte de la crítica. Amado Alonso consideró que la niebla es "el elemento formal del ensueño en que vive zambullida la protagonista. La niebla [es] siempre cortina de humo que incita a ensimismarse" (Alonso 1936: 250). Para Rossi (1987: 226) y para Langowski (1982: 48), la niebla metaforiza el inconsciente de la protagonista, lugar donde transcurren sus sueños y su ensueño. La niebla "borra metafóricamente los límites imprecisos entre vida consciente e inconsciente, que es donde acontece la narración" (Ródenas 1994: 938). "Puede considerarse también como un signo caracterizador de la incertidumbre con que el personaje se mueve entre la vigilia, el sueño y el ensueño, y, en general, como un signo de indeterminación de lo real" (Goic 1963: 81). Muchos críticos han coincidido en interpretar la niebla como símbolo de la incertidumbre existencial de la protagonista (Adams 1975: 25; Vidal 1976: 89; Rabago 1981: 38). Armand Baker ve en la niebla una representación de las fuerzas desrealizadoras (Baker 1986: 408-9). Para Lucía Guerra la niebla simboliza la existencia estática a la que se ve condenada la mujer por los valores de la sociedad (Guerra 1980: 52). Según esta autora, la niebla conlleva un doble significado, ya que "expresa la situación existencial de la protagonista (hermeticidad, enajenación, muerte en vida) y la pluralidad de una realidad que se desplaza en la ambivalencia de lo onírico, lo imaginado y lo tangible" (Guerra 1980: 73). En un artículo posterior, afirma que la niebla, al cercenar los impulsos eróticos de la protagonista, constituye un signo del orden patriarcal (Guerra 1992: 62). Para Gutiérrez Mouat, la niebla es el "anuncio de la muerte de la significación en tanto borra las formas, los significantes, y especialmente el significado privilegiado del texto, el cuerpo. Es a la vez el espejo velado (que no devuelve la imagen del cuerpo)" (Mouat 1987: 110-1). Según Francine Masiello, la niebla, en tanto elemento que introduce la ambigüedad, desdibuja las oposiciones binarias fundamentales que se ponen en cuestión en la novela: pasividad/actividad; locura/razón (Masiello 1985: 821). Finalmente, para Kemy Oyarzún, que considera este relato como ecolalia del discurso sentimental, la niebla se insertaría, en virtud de su constante repetición, precisamente en el campo de la ecolalia (Oyarzún 1986: 173).

están húmedas y como en descomposición (12) ¹³.

Ante esta amenaza de desdibujamiento, de dilución de la propia existencia en la niebla, el cuerpo surge como punto de anclaje para enfrentar la borradura que acecha a la protagonista:

Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla.

-¡ Yo existo, yo existo- digo en voz alta- y soy bella y feliz! Si, ¡feliz!, la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil" (12) ¹⁴.

4. Segundo espejo: Regina.

Al llegar a su casa, de regreso de esta angustiosa caminata por el bosque, la narradora se encuentra con que su cuñada Regina ha venido de la ciudad con su marido Felipe -hermano de Daniel- y un amigo de ambos. La súbita entrada al salón de la protagonista le permite descubrir que Regina y este amigo son amantes:

¹³ Saúl Sosnowski interpreta las hojas caídas que cubren la tierra como signo de la ausencia de contacto verdadero con la realidad empírica, representada por la tierra (Sosnowski 1973: 368).

¹⁴ Ian Adams sostiene que el lazo que la narradora establece entre la posesión del cuerpo y la felicidad se explica dentro del marco de desposesión, de alienación y separación del propio cuerpo que implica la forzosa imitación de la primera mujer de Daniel (Adams 1975: 21). Por su parte, Kemy Oyarzún destaca la petrificación de esta ecuación (belleza= cuerpo= juventud= felicidad= existencia) como signo de la perpetuación de los prejuicios ideológicos que esta novela pondría en práctica (Oyarzún 1986: 171).

Entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de los rododendros. En la penumbra dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza, que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido (13).

Esta involuntaria irrupción en la intimidad de su cuñada le vale una *mirada llena de cólera* de parte de ésta (13). Pero además, la escena es decisiva porque Regina constituye, a partir de aquí, un segundo espejo en el cual la protagonista ve -no como en el caso de la muchacha muerta sino por contraste- las condiciones de su propia existencia:

Pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza. Me voy sin haber despegado los labios.

Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro. [...] Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos [...].

Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía la cabeza (13) ¹⁵.

¹⁵ Lucía Guerra destaca el valor del cabello como "elemento que dentro de la visión de la mujer en la obra de María Luisa Bombal es un símbolo de lo femenino y el vínculo que une a la mujer a las fuerzas primordiales de la naturaleza" (Guerra 1980: 55). De manera que para esta crítica la trenza "simboliza la represión de lo instintivo pasional en la institución del matrimonio" (Guerra 1980: 57).

La presencia de Regina y su amante despierta en la narradora un proceso que tendrá como protagonista al propio cuerpo. Las reiteradas menciones, en el párrafo anteriormente citado, de sus cabellos apretados, sombríos y sin gracia, aluden claramente a una configuración de su cuerpo determinada por la mirada de Daniel: la corporalidad de la protagonista se configura en función de la imitación de un modelo femenino -la primera esposa- que Daniel mismo legitima en virtud de su autoridad masculina. Sin embargo, la percepción del deseo amoroso entre Regina y su amante -"al pasar, [Regina] sonríe a su amante, que *envuelve en deseo* cada uno de sus pasos" (14, subrayado mío)-, desata el deseo en la narradora:

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo ¹⁶. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una *dorada claridad de gruta* al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas

¹⁶ Lucía Guerra ha señalado la oposición de espacios abiertos y cerrados que estructura la novela. En uno de los polos de la oposición, "el espacio cerrado de la casa representa el mundo de las convenciones" (Guerra 1980: 63), "la institucionalidad y la represión [...], el ámbito de la regulación social, aquel lugar donde la existencia de la mujer está teñida por la frustración" (Guerra 1985: 95). Todo lo cual contrasta con "el erotismo y la vitalidad de aquellos momentos en que la protagonista está en contacto con la naturaleza" (Guerra 1980: 64).

profundos y mojados ¹⁷.

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí (14).

5. Tercer espejo: el baño en el estanque.

La experiencia del deseo es, para la protagonista, el punto de partida de una constitución corporal diferente a aquella que se le impone en el bosque ante la amenaza de la niebla. Allí, el cuerpo "joven y esbelto y ágil" -que Oyarzún define como cuerpo fetichizado (1986: 171)- surge como completud imaginaria frente a la amenaza de borramiento. Pero ahora, esa configuración corporal como totalidad retrocede ante la partición del cuerpo de la protagonista en una multiplicidad de puntos y zonas erógenas:

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne

¹⁷ En la medida en que resulta posible entender los elementos presentes en este párrafo -sol, gruta, tierra, humedad- como metáforas del deseo femenino, esta metaforización a la que recurre la narradora parece hacerse cargo de la tradicional vinculación entre mujer y naturaleza que proponen muchos discursos culturales. Sin embargo, no considero que la utilización tan evidente de esta metafórica deba leerse como una ratificación de esa construcción de lo femenino. Por el contrario, me resulta mucho más atractivo pensar la recurrencia de estas metáforas como una estrategia textual para poner en evidencia la secular homologación que nuestra cultura establece entre la naturaleza y la femineidad. A pesar de las objeciones ya señaladas que plantean algunas teóricas feministas respecto de la novela, me inclino a pensar que el párrafo citado establece una intertextualidad crítica con los discursos que proponen una relación de continuidad entre la mujer y la naturaleza.

se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (14-5) ¹⁸.

Este pasaje, abundantemente comentado por la crítica, constituye en el texto una escena clave ya que a partir de aquí, el cuerpo de la

¹⁸ Recurrentemente se ha estudiado en este pasaje la proliferación de símbolos: "a la asociación de lo femenino con elementos de la naturaleza se une el símbolo masculino del sol" (Vidal 1976: 91); "el advenimiento del rayo de sol representa el triunfo de la fuerza creativa y la plenitud vital sobre la muerte y la insatisfacción espiritual. La luz del sol, símbolo del principio masculino y fertilizante, penetra en lo primordial femenino, la tierra, y subraya la vitalidad de las fuerza primarias" (Guerra 1989: 58). Otros críticos consideran este pasaje como punto de inflexión en el proceso de alienación de la protagonista. Según Magalí Fernández, cuando la protagonista abandona la casa para correr hacia el bosque, recorre ya el comienzo del camino hacia la alienación (Fernández 1988: 113). Adams entiende que durante el baño en el estanque la protagonista padece una distorsión visual sobre su propio cuerpo que pone en evidencia la pérdida o separación del mismo como signo irrefutable de su alienación (Adams 1975: 23). Desde una perspectiva jungiana, Armand Baker propone que "el sumergirse en el agua representa la desintegración de las formas que integran el yo, [...] una reincorporación al estado indiferenciado de la preexistencia" (Baker 1986: 405). Con esto coincide Sosnowski: "penetrar en el agua es reincorporarse [...] a lo deforme, a lo indistinto y a lo difuso" (Sosnowski 1973: 371). Para Lucía Guerra, en cambio, el estanque "permite a la protagonista liberarse de la represión convencional para mirar su propio cuerpo [...], inmersión que a la vez la hace retornar a la conjunción ancestral de la Naturaleza y lo femenino" (Guerra 1985: 97). "La inmersión en el agua representa, en este pasaje, una inmersión en la sensualidad, una apertura a los sentidos que han sido reprimidos por el orden social" (Guerra 1992: 61). Marjorie Agosin analiza este pasaje como un momento iniciático, de acuerdo con el esquema campbelliano mediante el cual aborda la novela: "la escena del sumergimiento nos recuerda un bautizo, una purificación. O tal vez, como lo diría Jung, un yo en busca del proceso de individuación" (Agosin 1983: 34).

protagonista se manifiesta como cuerpo deseante y sexuado. Con el advenimiento del deseo, la completud indiferenciada ("un cuerpo") cede ante un proceso de fragmentación (senos, rodilla, torso, nuca, frente) que materializa el cuerpo de la mujer de acuerdo con la "erogeneidad difusa" que ciertos discursos le atribuyen. Es decir, la novela traza, en este pasaje, una cartografía del cuerpo femenino que obedece a los presupuestos implícitos en la construcción genérica de la femineidad. En efecto, considero que la cartografía corporal dibujada en este párrafo responde a un diseño cultural del cuerpo femenino como territorio fundamentalmente erogeneizado. Quiero decir que la erogeneidad difusa característica del cuerpo de las mujeres constituye en mi lectura un predicado cultural -una atribución discursiva- que no describe meramente los cuerpos sino que interviene activamente en los procesos de materialización de los mismos. Por consiguiente, la materialidad del cuerpo femenino se muestra aquí como efecto de una determinada construcción cultural del género ¹⁹.

En definitiva, la escena del baño en el estanque constituye un punto de inflexión en el proceso de materialización corporal de la protagonista narrado en esta novela. El agua en el estanque es el

¹⁹ Si bien Lacan sostiene que la parcelación del cuerpo del deseo se explica porque "la delimitación misma de la zona erógena [...] es [...] un corte favorecido por el rasgo anatómico de un margen o de un borde" (Lacan 1987: 797), intento demostrar, en esta lectura, que el rasgo anatómico se ve recortado, delimitado -es decir, materializado- por acción y efecto de un discurso de género que construye los cuerpos estableciendo en ellos las zonas, puntos y bordes que constituyen la erogeneidad. Es el discurso la instancia que erogeneiza el órgano; la materialización del cuerpo es, en última instancia, un efecto discursivo.

espejo que posibilita la primera mirada con signo positivo sobre el cuerpo de la narradora. Por consiguiente, la escena marca para la mujer un momento clave de especularización ²⁰.

Sin embargo, si bien el espejo del estanque posibilita la primera mirada positiva dirigida a la protagonista, surge inmediatamente que la misma narradora es a la vez el objeto y el sujeto de esa mirada. Se trata por lo tanto de una mirada autoerótica, narcisista, que se revelará pronto como insuficiente en el proceso de materialización y constitución del propio cuerpo: "no basta saberse feliz y hermosa; precisa de alguien que pueda observarla y apreciarla sensual y eróticamente" sostiene Alberto Rabago (1981: 36). Por consiguiente, la eficacia de la imagen especular provista por el estanque dependerá de que esté sostenida por la mirada -por el deseo- de un otro, puesto que es esa mirada, ese deseo del otro, en definitiva, lo que constituye el espejo determinante, definitivo.

6. Cuarto espejo: las miradas veladas.

"En lo visible, la mirada que está afuera me determina

²⁰ "El agua [...] se vincula o asocia con la idea del espejo o descubrimiento. [...] El espejo de agua reflejado en el estanque induce a la re-afirmación y sexualización del yo. El espejo en esta escena comprueba en forma positiva la existencia de la protagonista" (Agosin 1983: 35). Cabe remarcar, de acuerdo con la oposición entre espacios abiertos y cerrados ya señalada por Guerra, que resulta significativo el contraste entre la imagen positiva de sí que este espejo de agua devuelve a la protagonista, y la imagen negativa que obtiene de sí misma al mirarse en el espejo de su cuarto, dentro de la casa.

intrínsecamente. Por la mirada entro en la luz, y de la mirada recibo su efecto. De ello resulta que la mirada es el instrumento por el cual se encarna la luz y por el cual [...] soy *fotografiado*" (Lacan 1987: 113). La palabra aquí utilizada por Lacan permite pensar los efectos de la mirada-espejo del otro en términos de una *grafía* -una marca, una inscripción- que escribe, constituye el cuerpo, según el deseo vehiculizado en ella.

Ahora bien, a lo largo del texto, la narradora consigna las sucesivas miradas que los otros personajes le dirigen. Desde el comienzo, a partir de la mirada de extrañeza con que la reciben los criados de Daniel, el recelo, la hostilidad, la cólera, la displicencia, la indignación, han ido caracterizando las distintas miradas: "apoyados los codos en la mesa, [Daniel] me mira fijamente largo rato y vuelve a interrogarme" (10); "me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos" (16) (se refiere a la mirada que le dirige el amante de Regina); "en la mesa, la mirada displicente de Daniel tropieza con la mía" (25); "Daniel me mira fijamente un segundo" (32); "Daniel me mira extrañado" (33); "se me mira con extrañeza, con indignación" (36).

Resulta fácil inferir, a partir de todos estos ejemplos, que a la protagonista le falta una mirada. Se trata, precisamente, de la mirada con que el amante envuelve a Regina, la mirada de deseo. Por consiguiente, en la medida en que ninguna mirada deseante opere como marca constitutiva del cuerpo de la narradora, la insistencia

del silencio y de la niebla encarnarán, a lo largo del texto, la amenaza de borramiento y desmaterialización:

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza (16).

Hace varias horas que hemos llegado a la ciudad. Detrás de la espesa cortina de niebla, suspendida inmóvil alrededor de nosotros, la siento pesar en la atmósfera (17).

La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado (17).

En medio de la neblina, que lo inmaterializa todo, el ruido sordo de mis pasos [...] empieza ahora a molestarme y a angustiarme (38).

La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo (39).

En el sueño que transcribe la protagonista, la niebla esfuma y diluye todos los contornos y colores y se le adhiere al cuerpo y a los cabellos. Pero, significativamente, deja intacto el rostro de Regina, es decir, ese rostro marcado, fotografiado por la mirada del otro:

Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, [la niebla] se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos (16).

La mirada de deseo que envuelve a Regina reafirma la materialidad de su cuerpo, que permanece intacto, indeleble, a pesar de la niebla. El cuerpo de la narradora en cambio se ve constantemente amenazado de dilución, de desmaterialización, en virtud de la ausencia de esa mirada deseante.

Si bien es cierto que -como se ha señalado- el contraste entre la narradora y su cuñada admite ser leído como ratificación de la situación de dependencia "ontológica" de las mujeres respecto de la mirada masculina, me parece más productivo proponer una lectura deconstructiva de este juego de miradas. En este sentido, considero que la novela vuelve evidente que los procesos de materialización corporal obedecen a una construcción y regulación genérica determinada por la matriz heterosexual. Esto significa que la oposición genérica hombre/ mujer constituye uno de sus polos -el femenino- como objeto de la mirada y del deseo de su polo opuesto, el masculino. Es decir, la oposición mirar/ser objeto de la mirada es una dicotomía ya generizada interviene en la materialización corporal. La construcción cultural de los géneros como opuestos y excluyentes entre sí establece el cuerpo femenino como objeto de la mirada masculina.

7. Quinto espejo: la mirada deseante.

La posibilidad de recibir una mirada masculina, cuyo deseo opere como marca constitutiva de su cuerpo, parece indefectiblemente perdida para la protagonista:

y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebatase todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol (18).

Pero una noche en que se traslada con Daniel a la ciudad, no puede conciliar el sueño y decide salir a caminar ²¹. Recorre calles y avenidas, vagando al azar, hasta que

entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza. Como en pleno campo, me apoyo extenuada contra un árbol. Mi mejilla busca la humedad de su corteza. Muy cerca, oigo una fuente desgranar una sarta de pesadas gotas.

La luz blanca de un farol ²², luz que la bruma transforma en baho ²³, baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa, que es mi sombra (18).

²¹ Según Gerald Langowski, aquí radica el punto de inflexión en el que se confunden la realidad y el sueño (Langowski 1982: 51).

²² Hernán Vidal sostiene que la luz artificial del farol "concuerta con la artificialidad de su satisfacción no asentada en la realidad" (Vidal 1976: 94).

²³ Con "b" en el original.

Resulta fácil e iluminador establecer un contrapunto entre la presente caminata de la protagonista y la escena del baño en el estanque, cuando la primera experiencia del deseo dispara el proceso de erogeneización de su cuerpo. Varios elementos de esta escena en la ciudad establecen una correspondencia con algún elemento de la escena pasada, en el campo. Así, por ejemplo:

<u>AHORA, EN LA CIUDAD:</u>	<u>DÍAS ATRÁS, EN EL CAMPO:</u>
"Como en pleno campo, me apoyo extenuada contra un árbol" (18).	"Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol"(14).
"Oigo una fuente desgranar una sarta de pesadas gotas" (18).	"Un nocturno empieza a desgranarse en un centenar de notas"(13).
"La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en baho, (18)	"Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través" (14).
baña y empalidece mis manos, (18)	"Mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles" (14).
alarga a mis pies una silueta confusa, que es mi sombra" (18).	"El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales" (14).

Sin embargo, entre ambas situaciones hay una crucial diferencia. Ahora, de pronto, otra silueta se encuentra junto a la narradora:

Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía. Levanto la cabeza.
Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es

joven; unos *ojos claros* en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural (18, subrayado mío).

El hombre tiene ojos claros y rostro moreno, tal como el amante de Regina ²⁴. Cuando besa a la protagonista, ésta consigna explícitamente que lo hace "sin que por entre sus pestañas *las pupilas luminosas cesen de mirarme*" (19, subrayado mío). De manera que el contrapunto establecido entre ambas escenas permite pensar que se trata ahora de una alucinación o de un sueño compensatorio, que viene a cumplir una función fundamental: la restitución de la mirada deseante que falta en la realidad de la narradora.

Es en este encuentro con un desconocido -soñado o imaginado- cuando tiene lugar la iniciación erótica, pendiente desde la noche de bodas. El desconocido

me guía hasta una calle estrecha y en pendiente. [...] Tras una verja, distingo un jardín [¿cuerpo?] abandonado. El desconocido desata con dificultad los nudos de una cadena [¿himen?] enmohecida.

Dentro de la casa [¿el interior del cuerpo?] la oscuridad es completa, pero una mano tibia busca la mía y me incita a avanzar. No tropezamos contra ningún mueble; nuestros pasos resuenan en cuartos vacíos (19).

²⁴ Adriana Méndez Ródenas (1994) explica detalladamente los procesos de condensación y desplazamiento que intervienen en la construcción onírica de la figura del amante, a partir de las figuras reales de Daniel y del amante de Regina.

Es tentador leer esta descripción de la casa del amante como una metáfora -casi una alegoría- del cuerpo de la narradora, ya que la adjetivación que ésta utiliza (abandonado, enmohecida) y la oscuridad a la que alude fácilmente podrían ser predicados de su propio cuerpo, hasta el momento, virgen.

La mujer es conducida hasta una habitación alfombrada (19). Significativamente, la habitación en que días atrás imaginó a Regina era también alfombrada ²⁵:

me la imagino dormida así, en tibios aposentos alfombrados donde toda una vida misteriosa se insinúa en un flotante perfume de cabelleras y cigarrillos femeninos (16).

Allí, el desconocido le desata los cabellos antes de desvestirla (20). Recordemos que Daniel, en cambio, la obliga a llevarlos anudados:

Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante. [...] Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje (20, subrayado mío).

²⁵ El hecho de que la narradora urda la trama de su fantasía a partir de la aventura real de Regina, erigiendo a esta última en modelo imitable, nos obliga, según Francine Masiello, a "repensar la unicidad de la narradora como sujeto independiente. [...] La novela femenina denuncia una vez más la falsa estabilidad que define al personaje" (Masiello 1985: 821).

Es imperioso destacar que el posesivo "mi" con que la narradora alude a su cuerpo en la última frase citada, contrasta de manera significativa con el indefinido "un" utilizado durante su huida por el bosque, luego de contemplar a la muchacha muerta ("la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil" [12]). Creo que esta sustitución pronominal indica que, al ser objeto de la mirada deseante, la mujer recupera como propia la materialidad de su cuerpo ²⁶: "la mirada del amante parece darle, por fin, existencia" (Goic 1963: 68). Efectivamente, el hombre se aparta de ella y la contempla:

Bajo su *atenta mirada*, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas (20) ²⁷.

²⁶ Discrepo con la lectura de Adams, quien sostiene que el proceso de pérdida del cuerpo por parte de la protagonista es progresivo en la novela y es allí mismo donde radica su creciente alienación. Según este autor, el hecho de que en el párrafo aquí analizado la narradora se refiera a "la belleza de mi cuerpo" mostraría que esta mujer establece una relación de separación y pérdida del propio cuerpo que marcaría una progresiva alienación (Adams 1975: 27). Sin embargo, la sustitución pronominal a la que hago referencia propone, a mi entender, una lectura inversa.

²⁷ Algunas críticas han señalado que la fantasía amorosa que la protagonista fragua con el amante ensoñado "responde al modelo patriarcal de voluntad y sumisión" (Munnich 1991: 48). Linda Gould Levine sostiene que la protagonista "es claramente una víctima de su medio cultural, donde su única identidad, tanto emocional como física, deriva del modo en que es percibida por los hombres" (Gould Levine 1974: 151). Creo que, efectivamente, la fantasía de la protagonista y la novela en general reproducen las convenciones y los códigos sexuales dominantes. Sin embargo, no atribuyo esta mimesis al acatamiento y aceptación de dichos códigos; considero en cambio que la reescritura de los mismos conlleva un desplazamiento de sentido, una diferencia significativa y significativa que echa luz precisamente sobre los presupuestos ideológicos que los sostienen.

La mirada de este desconocido innominado -por ser, tal vez, como el amante de Regina, pura mirada deseante- es el espejo que, finalmente, completa el proceso de materialización del cuerpo de la narradora ²⁸. Por consiguiente, la amenaza de la niebla -metáfora de la borradura del cuerpo- cederá ante la nitidez que la mirada del amante le devuelve: "la noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un sólo átomo de muerte" (19). Del mismo modo, al silencio opresivo del jardín, donde al principio no se escuchaban siquiera las ranas ni los grillos (15), se opone ahora una clara percepción de los más mínimos sonidos:

escucho, nacer, volar y recaer su soplo; escucho el estallido que el corazón repite incansable en el centro del pecho y hace repercutir en las entrañas y extiende en ondas por todo el cuerpo, transformando cada célula en un *eco sonoro* (20, subrayado mío).

²⁸ Si bien es lícito pensar, como sostiene Garrels, que la protagonista "transfiere la autoridad de la mirada del marido a la del desconocido" (Garrels 1991: 85), quiero destacar el gesto subversivo que implica el cambio de signo (de negativo a positivo) que, mediante su fantasía, la narradora opera sobre esta mirada. No concuerdo con la lectura de la novela que propone Joyce Tolliver, según la cual la trayectoria de la protagonista consiste en la búsqueda de una mirada erótica recíproca y de confirmación mutua que contrastaría con la mirada fálica que, en cambio, encuentra a lo largo de la novela (Tolliver 1992: 106). Es cierto que las miradas que la mujer recibe a lo largo del texto la vuelven "virtualmente invisible" en la medida en que, a la manera de un espejo velado, instauran su "aniquilación especular" (Tolliver 1992: 108-109). Sin embargo, en la escena con el desconocido queda claro, a mi entender, que la mirada del amante -si bien vuelve "visible" el cuerpo de la protagonista- no es, como pretende Tolliver, una mirada no jerárquica (Tolliver 1992: 113). No se trata de "una mirada en la cual cada participante no es ni sujeto ni objeto, y al mismo tiempo, sujeto y objeto" (Tolliver 1992: 114), puesto que toda la escena con el amante se estructura en función de la oposición sujeto/objeto de la mirada.

(Recordemos el eco negado en la travesía por el bosque de hojas descompuestas) ²⁹.

El acto sexual entre la protagonista y su amante se describe de la siguiente manera:

entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos (20-1).

Cabe destacar, en este párrafo, la significativa proliferación del pronombre de primera persona en función de objeto. Conuerdo con Linda Gould Levine en que esta estructura sintáctica "intensifica la visión de la protagonista como objeto del sujeto masculino que lleva a cabo la acción sobre ella" (Gould Levine 1974: 151). De manera que el relato de la iniciación sexual desenmascara, una vez más, los códigos de constitución de los géneros en función de la oposición sujeto/objeto.

Por otro lado, la utilización del verbo "penetrar", ya utilizado anteriormente en la escena autoerótica del estanque ("tibias corrientes me acarician y penetran" [14]) invalida, a mi

²⁹ Lucía Guerra interpreta que las marcadas oposiciones que estructuran la novela (sonido/silencio; calor/frío; oscuridad/luz; muerte/pasión; casa/jardín, etc.) expresarían el conflicto entre el ser y el deber ser en que se debate la protagonista (Guerra 1996: 53).

entender, la hipótesis de Lucía Guerra según la cual "María Luisa Bombal representa la satisfacción libidinal borrando la penetración fálica como núcleo de la experiencia erótica" (Guerra 1991: 118). Muy por el contrario, creo que el párrafo citado exhibe una reproducción exacta de los códigos y funciones que organizan la escena erótica y regulan el deseo heterosexual. Sin embargo, la correspondencia que la narración de la aventura erótica de la protagonista mantiene con dichos códigos y funciones sexuales legitimados, no constituye -como ya señalé reiteradamente- una ratificación sin distancia crítica de los mismos. Creo, en cambio, que esta organización del relato no necesariamente debe ser pensada como una repetición acrítica de la construcción cultural de los géneros, sino como una reescritura que re-marca y desconstruye una escena sexual que se estructura en función de una oposición genérica articulada en términos de sujeto/objeto; actividad/pasividad, etc.

Y nuevamente, la reiteración del pronombre posesivo "mi" en referencia al cuerpo, en la última frase del párrafo citado, ratifica la función constitutiva de la mirada deseante en el proceso de materialización corporal de la narradora. La intervención de la mirada y del deseo masculino es a tal punto determinante que, significativamente, recién a partir de esta escena comienza a proliferar en el texto el pronombre de primera persona en función de sujeto:

Toda yo he quedado impregnada de su aroma (21).
Yo tuve una hermosa aventura, una vez (22).
Yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz (24).
Sucedió este atardecer, cuando yo me bañaba en el estanque (25).
Yo me he hundido en un mundo misterioso (25).
Yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio (25).
Una vez suspiró despacito y yo no corrí a sus brazos porque aun no me ha llamado (28).
En el lecho, yo quedé tendida y sollozante (29).
Yo nunca te he engañado (29).
Como yo alzara lánguidamente la cabeza (30).

La mirada deseante constituye ese espejo que consolida la corporalidad -y la subjetividad- de la narradora, hasta entonces difusa y amenazada de dilución. El proceso de materialización del cuerpo sexuado culmina en un reposicionamiento simbólico de la narradora que tiene anclaje en la reiterada ocurrencia del pronombre yo. Este desplazamiento de la función de objeto a la de sujeto que ocurre con el pronombre de primera persona en el discurso de la narradora -después de la aventura con el amante- pone de manifiesto que su reposicionamiento simbólico está determinado por la mirada deseante. Por consiguiente, estamos en condiciones de sugerir que el relato de Bombal exhibe una paradoja en la construcción cultural del género femenino. Paradoja que consiste en que la narradora puede ubicarse como sujeto a condición

de haber sido objeto de la mirada o del deseo de un otro masculino.

8. Sexto espejo: la escritura.

La posición de sujeto que asume la protagonista trae como corolario su acceso a la escritura. La mujer escribe cartas dirigidas a su amante alternadas con fragmentos que parecen ser entradas de un diario íntimo, sin fecha explícita:

He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida, tendida, esperando que vinieras a apretar contra mí cuerpo, tu cuerpo fuerte y conocedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separa de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca (23).

No siempre la crítica ha dado a la escritura de la protagonista la importancia que tiene dentro de la novela. Creo, en efecto, que el acto de escribir adquiere para la narradora una función fundamental. En primer lugar, la escritura constituye para ella un espacio de enunciación propio, que escapa al lugar de la repetición al que está confinada en su matrimonio con Daniel ³⁰.

³⁰ Hay por supuesto excepciones en cuanto al silencio de la crítica respecto de las cartas. Ricardo Gutiérrez Mouat propone lo siguiente: "Esta voz, puro residuo precario, busca un lugar en que inscribirse, un objeto que le asegure su figuración en un discurso significante" (Mouat 1987: 101). También Soledad Bianchi atribuye a la escritura un papel importante en el proceso de construcción de identidad de la protagonista: "esta mujer logra construirse una identidad al

En segundo lugar, la escritura de género epistolar a la que recurre la narradora presupone necesariamente un destinatario. El texto mismo de la carta, en este caso dirigida al amante, construye estructuralmente ese *tú*, esa segunda persona implicada por definición. Por consiguiente, me parece lícito proponer que la escritura constituye para esta mujer un medio de dar *cuerpo* a su amante imaginario. Es decir, mediante la escritura de las cartas al amante, la protagonista "afirma, al menos transitoriamente, la existencia del destinatario" (Hopfe 1994: 238). Escribir es, por consiguiente, una manera de hacer real, material, a ese otro imaginario. Esta escritura, por su estructura epistolar misma, da cuerpo, densidad y presencia a su destinatario. Pero podemos, todavía, proponer otra vuelta de tuerca: el "tú" que se construye en el género epistolar es el lector implícito, obligado, de lo escrito ³¹. El *tú* construido en la carta se define, en primer lugar, por su función de lector de esa misma carta que lo construye. De manera tal que es precisamente ese *tú* quien recorrerá *con la mirada* el corpus -el *cuerpo*- de la que escribe. Por lo tanto, el acto de escribir "garantiza" a la protagonista que el consiguiente acto de lectura pondrá en juego la mirada del destinatario-lector.

Al mismo tiempo, la escritura ofrece a la narradora la

producir una escritura que le permite consignar sus recuerdos, sus secretos, su vida íntima" (Bianchi 1985: 186).

³¹ El amante "se convierte así en lector integrado de expresa apelación en la novela" (Goic 1963: 66).

posibilidad de *darse un cuerpo* al construir el corpus: su cuerpo se re-construye en el corpus epistolar. La materialidad del cuerpo es recuperada en la materialidad del corpus. Por lo tanto, la lectura del corpus -que se da a leer- resulta equivalente a la contemplación del cuerpo -que se da a ver-. Los ojos del amante recorrerán uno y otro ³². De aquí en más, mirada y escritura constituirán, en la novela, las dos caras de un mismo espejo. Veamos este párrafo del diario íntimo:

. . . .
 hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto (25).

En primer lugar, la estructura circular del párrafo -comienza y termina con el mismo sintagma- establece una secuencia que parte de la *visión* ("hoy he visto a mi amante") y, pasando por el *pensar* y el *repetir*, culmina en el acto de *escribir* ("necesito escribir"). Ahora bien, lo *escrito* en segundo grado ("hoy lo he visto, hoy lo he visto") remite nuevamente a la *visión*, y así recomienza la secuencia. Del mismo modo que con las cartas, mediante la escritura del diario la narradora materializa -vuelve real- el acto de ver. Es significativo que los textos escritos dentro de la novela se

³² Tal como sostiene Ricardo Gitiérrez Mouat, "la materialidad de la página [...] es el lugar privilegiado y recurente de la cita erótica" (Mouat 1987: 100).

narren en pasado, siendo éste el tiempo histórico por definición: el tiempo pasado utilizado por la narradora construye los hechos como realmente acontecidos. Los acontecimientos narrados se consolidan entonces en la materialidad de la letra.

Teniendo en cuenta la función especularizadora que adquiere la escritura, no es casual que inmediatamente a continuación del párrafo citado, el pronombre de primera persona se repita reiteradas veces. La narradora describe de este modo la aparición de su amante:

Sucedió este atardecer, cuando yo me bañaba en el estanque.

De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso [...] y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. [...]

Energía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado. [...]

El carruaje avanzó lentamente, hasta arrimarse a la orilla opuesta del estanque. [...]

Tras la ventanilla estrecha del carruaje vi, entonces, asomarse e inclinarse, para mirarme, una cabeza de hombre.

Reconocí inmediatamente *los ojos claros*, el rostro moreno de mi amante (25-6, subrayados míos).

La escritura del diario y de las cartas constituye ese espacio material en que la mirada deseante adquiere cuerpo y densidad. Por consiguiente, en la medida en que la narradora continúa escribiendo, la mirada se vuelve cada vez más presente. El circuito se realimenta y las nuevas alucinaciones de la mirada deseante

constituyen, a su vez, nuevas posibilidades de especularización:

me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante. Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz. Nunca como en esos momentos recuerdo con tanta nitidez la expresión de su *mirada* (23-4, subrayado mío).

La luz y la claridad son especificaciones constantes de la mirada del amante. En el párrafo citado, el sintagma "sumida en esa luz" sugiere que la mirada del amante ilumina -vuelve visible- el cuerpo de la narradora, el cual bajo esa luz adquiere densidad y realidad. También en la escena del primer encuentro con el amante en la ciudad, ésta ya había destacado ese rasgo de luminosidad que lo caracteriza: "su piel es oscura, pero un vello castaño, al cual se prende la *luz* de la lámpara, lo envuelve de pies a cabeza en una *aureola de claridad* (19, subrayado mío). Del mismo modo, a pesar de la oscuridad reinante en la casa del desconocido, la habitación donde hacen el amor "de pronto, *se ilumina*" (19, subrayado mío).

Las sucesivas especularizaciones en los ojos del otro le posibilitan a la narradora conferir más sentido a su existencia:

el mundo me parece lleno de posibilidades, en cada minuto hay para mí una espera, cada minuto tiene para mí su emoción (22).

Vivo agobiada por la felicidad.

Ignoro cuáles serán los proyectos de mi amigo, pero estoy segura de que respira muy cerca de mí (26).

Y luego, la certeza de ser el objeto de la mirada ("ando por todos lados con la convicción de que él acecha cada uno de mis pasos" [27]) transforma su actitud de pura espera en un estudiado darse a ver a la mirada del otro ahora presente:

después de la cena, bajo al jardín para entreabrir furtivamente una de las persianas del salón. Noche a noche, si él lo desea, podrá verme sentada junto al fuego o leyendo bajo la lámpara. Podrá seguir cada uno de mis movimientos e infiltrarse, a su antojo, en mi intimidad (27, subrayado mío).

9. Séptimo espejo: el cuerpo de goce.

A lo largo de los años, la mirada del amante imaginario continúa funcionando como espejo que ilumina y consolida la corporalidad de la protagonista. La mirada -aunque ilusoria- ha materializado su cuerpo erógeno a partir de la inscripción de una cartografía que releva (que traza y jerarquiza) en el cuerpo de la mujer un territorio sexualizado. Por esta razón, cuando después de años de casados se producen finalmente las relaciones sexuales con el marido, su cuerpo aparece sólidamente constituido como para que el acceso al goce le sea posible ³³.

³³ En un sentido opuesto al que propongo en esta lectura, Adams sostiene que la experiencia de amor con el amante no ayuda a la protagonista a establecer contacto consigo misma (Adams 1975: 28). Sin embargo, esta hipótesis se ve cuestionada, a mi criterio, por la experiencia del orgasmo; por el uso progresivo del posesivo "mi" en relación con el cuerpo y por la proliferación del pronombre "yo" en el discurso de la narradora precisamente a partir del encuentro con el amante. Si bien es cierto, como señala Alicia Borinsky, que en el acto sexual con

A pesar de la humillación que le producen los abrazos con Daniel, hechos de "tedio, perversidad y tristeza" (29), la mujer experimenta el goce:

Y entonces se produjo el milagro.

Un murmullo leve, levisimo, empezó a mecarme, mientras una delicada frescura con olor a río se infiltraba en el cuarto. Era la primera lluvia de verano ³⁴.

Me sentí menos desgraciada, sin saber por qué (29-30).

La utilización reiterada de términos más o menos semejantes para relatar los sucesivos encuentros sexuales con Daniel hace pensar en un proceso de metaforización que describe el goce sexual femenino explotando nuevamente la homologación cultural entre mujer y naturaleza:

y en el momento en que sentía cierto extraño nudo retorcerse en mi garganta hasta sofocarme, la lluvia empezaba a caer. Se apoderaba entonces de mí el mismo bienestar del primer día. Me parecía sentir el agua

Daniel la protagonista da su cuerpo "para que de ella surja la mujer inasible" (la primera esposa de Daniel); y que "estar allí en el momento del acto sexual es testimoniar su propia ausencia, vaciarse de identidad" (Borinsky 1987: 86), sin embargo el goce del propio cuerpo surge como señal indiscutible de identidad: la protagonista ha logrado construir una significación sexual de su cuerpo que la inscribe como sujeto femenino dentro de la construcción dual del género.

Tal como afirma Lucía Guerra, "si, en el nivel objetivo de la realidad representada, el encuentro sexual con el amante oscila en la esfera ambigua de lo real, lo soñado y lo ensoñado, en el sitio complejo de la Subjetividad [sic] éste marca, junto con la vivencia del orgasmo, un cambio de carácter ontológico" (Guerra 1992: 58).

³⁴ Lucía Guerra ha subrayado el valor del motivo del agua como representación de la economía libidinal femenina: "el leit-motiv del agua viene a ser el signo de la trascendencia erótica y el placer" (Guerra 1995: 53).

resbalar dulcemente a lo largo de mis sienes afiebradas y sobre mi pecho repleto de sollozos (31).

10. La razón de la locura.

La protagonista ignora, todo el tiempo, el carácter alucinatorio de lo que ella llama su "aventura" y le confiere sin lugar a dudas categoría de *recuerdo*. Es decir que la constitución de su identidad genérica, la materialización del propio cuerpo de acuerdo con el diseño corporal correspondiente al sexo femenino, y la delimitación clara de la vida y de la muerte como instancias opuestas y distintas, tienen lugar, paradójicamente, a partir de la borradura de otro límite, de otro borde, aquél que separa realidad de alucinación ³⁵. El sombrero de paja que la mujer lleva la noche de su encuentro con el desconocido en la ciudad, encarna la dilución de este límite, en tanto constituye un elemento que franquea los umbrales, que traspasa -en virtud de su desaparición- de un orden a otro. En efecto, el sombrero se ha perdido y esta ausencia sirve a la narradora para confirmar el carácter de realidad, de recuerdo, con que sanciona su aventura:

³⁵ Concuero en este punto con los términos de Jorge Rossi, quien afirma que "incapaz de sobreponerse al medio, la protagonista no tendría otra alternativa que refugiarse en el mundo de la fantasía, único trueque posible con la realidad para evitar la locura. Es decir, la protagonista escoge una forma de alienación que le permite seguir existiendo con la apariencia de normalidad en el mundo de los vivos" (Rossi 1987: 225)

busco mi sombrero de paja y no lo hallo. Lo busco primero con calma, luego con fiebre... porque tengo miedo de hallarlo. [...] Suspiro, aliviada, ante la inutilidad de mis esfuerzos. Ya no hay duda posible. Lo olvidé una noche en casa de un desconocido (24).

Cuando la sanción llega, despiadada, desde el orden masculino -es Daniel precisamente quien confiere categoría de *sueño* a la aventura de la protagonista: "¡estás loca! Debes haber soñado" (32), le dice- la niebla y la amenaza de desdibujamiento vuelven a infiltrarse:

En medio de la neblina, que lo inmaterializa todo, el ruido sordo de mis pasos [...] empieza ahora a molestarme y a angustiarme (38).

¡Esta neblina! ¡Si una ráfaga de viento hubiera podido recorrerla, como un velo! (38).

La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo (39).

Si la mirada del amante había logrado suspender -al menos transitoriamente- la borradura de la niebla, es nuevamente la autoridad masculina la que determina el estatuto imaginario de la experiencia de la protagonista. Daniel, en efecto, descalifica la condición de real de la aventura amorosa de la narradora ³⁶. En

³⁶ Por otro lado, el hecho de que Daniel determine la irrealidad del amante a partir del mutismo de éste ("¿No te habló? Ya ves, era un fantasma..." [32]), cuestiona al mismo tiempo la existencia de la protagonista, no sólo por la negación de la mirada deseante sino también porque "desde el inicio de la novela la protagonista actúa casi igualmente silenciosa que su amante" (Hopfe 1994: 237).

relación con esto, María Luisa Bastos sostiene que "la salida nocturna de la mujer *carece de sentido* porque el hombre no la ha convalidado. [...] El fracaso de la fabulación de la narradora - quien termina volviendo a la "cordura"- así como el fracaso de la aventura "real" de Regina prueban lo inconducente de toda actividad que se produzca al margen de la norma masculina vigente" (Bastos 1989: 84-5).

Lo insoportable de la duda y el propósito de la protagonista de intentar olvidar todo vuelven el tiempo verbal de la narración al pasado. En pasado se narran los cotidianos quehaceres a los cuales la mujer se dedica en su afán de olvidar su aventura. Este cambio temporal tal vez sugiera que, en la medida en que olvide, en la medida en que no haya mirada deseante que le confiera materialidad y significación a la narradora, ésta perderá precisamente su *presente*, es decir, su presencia misma. Por lo tanto, si el recuerdo de la mirada deseante es lo que crea y construye la posibilidad de su presente, muy pronto el olvido se le impondrá como imposible: "y si llegara a olvidar, ¿cómo haría entonces para vivir?" (35). Precisamente en el momento en que, dándose por vencida, desecha la posibilidad de olvidar su historia de amor, recupera no solo el tiempo presente sino que afirma, además, su propia ubicación y pertenencia a la realidad de lo actual:

Bien sé ahora que los seres, las cosas, los días, no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión.

 Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana (35, subrayado mío).

11. La locura de la razón.

Un segundo viaje a la ciudad proporcionará a la protagonista la posibilidad de comprobar -o no- la existencia real de su amante. Tras una intensa búsqueda, logra encontrar la casa en que supuestamente tuvo lugar, años atrás, aquella aventura. Sin embargo, las diferencias con que la describe ahora son significativas. Si la casa del amante, con su jardín abandonado, sus cadenas enmohecidas y su total oscuridad constituyó en un principio una metáfora del cuerpo virgen de la narradora, es lícito suponer que la descripción actual alude, nuevamente, a su cuerpo. Pero en la medida en que los encuentros con Daniel ya no permiten pensar en un himen intacto, ahora la verja del jardín no está asegurada por las viejas cadenas: "sacudo la verja y ésta se abre, rechinando. Noto que no la aseguran ya sus viejas cadenas" (39). Tampoco la casa está sumida en la penumbra, como la primera vez: "entorno los ojos, penosamente deslumbrada. ¿No esperaba acaso sumirme en la penumbra?" (40). Y si la ausencia de muebles en que la mujer había reparado en su primera visita metaforizaba la idea de un cuerpo "despoblado", es decir, sin historia sexual, los

muebles de mal gusto y las telas chillonas que ahora encuentra resumen la historia de esos encuentros maritales hechos de "tedio, perversidad y tristeza": "¿Y esta casa, qué tiene que ver con la de mis sueños? Hay muebles de mal gusto, telas chillonas" (40). Pero a pesar de las diferencias, la casa/cuerpo subsiste. Al menos hasta el momento en que la protagonista descubre que la mirada que le confirió realidad y significación para enfrentar la borradura, nunca existió. No hubo tal mirada, porque el amante, real o imaginario -ya no importa- era ciego.

Ahora bien; la ceguera del amante no constituye, en mi lectura de la novela, un mero detalle argumental. En primer lugar, quiero destacar que este dato propone un desenlace de la novela que resta importancia a la oposición fantasía/ realidad que atraviesa todo el argumento. Al neutralizar esta dicotomía, el texto privilegia la *función que la mirada del amante ejerce en la realidad psíquica de la protagonista*. Pero además, creo que la mirada ciega, la no-mirada, pone en evidencia la ceguera simbólica de nuestra cultura, que excluye al sexo femenino de la escena de la representación y lo proscribire al lugar de la elipsis, de la otredad, de la negatividad. Es decir, en tanto el sexo de la mujer ha sido pensado sistemáticamente como *diferencia*, como falta, respecto del modelo masculino, no habría en la estructura simbólica un significante de

lo femenino ³⁷. La ausencia de significante determina -según algunas teóricas que han retomado esta idea- que la mujer constituya una elipsis en la escena de la representación. El sexo femenino -como la muerte- es *irrepresentable* (Cixous 1975: 47). Luce Irigaray cava más hondo al proponer una connivencia de larguísima data entre "UN" sexo -el masculino- y el privilegio que nuestra cultura otorga al orden de lo visible. La oposición visible/ no visible que interviene en la construcción de la diferencia sexual establece al sexo masculino como *único* sexo en función del cual lo femenino es pensado como *no-sexo*. Thomas Laqueur demuestra con numerosos ejemplos la imposibilidad histórica que los discursos científicos -desde la filosofía hasta la medicina- han demostrado para pensar los órganos específicamente femeninos sin necesidad de compararlos -y avalarlos- con un órgano masculino supuestamente equivalente.

La mirada ciega del amante constituye en la novela un espejo velado que manifiesta la ausencia y la irrepresentabilidad que especifican, en nuestro orden simbólico, al sexo femenino. Por consiguiente, el "fracaso" de la alucinación de la protagonista, la insuficiencia de su actividad imaginaria para modificar su realidad deben ser leídos, a mi entender, como una manifestación de los límites de ese sistema de representación que, al establecer una connivencia entre la *forma* de UN sexo y el privilegio de lo

³⁷ Lacan sostiene que, estrictamente hablando, no hay simbolización del sexo de la mujer en cuanto tal, ya que éste tiene "un carácter de ausencia, de vacío, de agujero" (Lacan 1984: 251-252).

visible, deja a la mujer librada a su "nada de ver".

Se regresa, entonces, a la situación inicial. La narradora vuelve a reflejarse, como al principio, en el rostro de aquella muchacha muerta en el ataúd blanco. Los límites entre la vida y la muerte se diluyen nuevamente, el borramiento desdibuja el cuerpo de la protagonista: "¿mi vida no es acaso ya el comienzo de la muerte?" (42). La niebla, entonces, "presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva" (43).

Pasión de historia: una escritura imposible.

1. Principales lecturas sobre la obra de Ana Lydia Vega.

Ana Lydia Vega es valorada por la crítica como una de las autoras puertorriqueñas más representativas de la escritura de las décadas del 70 y del 80. Estas décadas marcan, de acuerdo con José Luis Vega, "el agotamiento del modelo del realismo social en la construcción de relatos" (Vega 1988: 23). A partir de los años 60, los escritores puertorriqueños entablan una fuerte polémica cultural con sus predecesores de la década del 50, que adherían a las preceptivas del realismo social, y propician en cambio una renovación literaria que propone "hacer de cada texto una obra de arte, además de un espacio de resistencia" (Noya 1993: 129). Así, el experimentalismo formal no excluye el compromiso político (Barradas 1985: 548). En efecto, en la década del 60 surgen movimientos intelectuales que replantean críticamente la pregunta acerca de la identidad nacional y ponen en cuestión la entronización del jíbaro como paradigma de una noción de puertorriqueñidad que excluye al negro, al mestizo, al mulato y al indio (Den Tandt 1994: 3). Dichos movimientos se oponen, a la vez, al "discurso literario de los años treinta, cuyo texto paradigmático lo constituye el ensayo *Insularismo* (1934) de Antonio

S. Pedreira, [que] construyó una 'comunidad imaginada', espacialmente delimitada por el perímetro de la isla, unida a través de una lengua homogéneamente fijada, el español, e identificada en la creación de un mito literario, el jíbaro, en su idealizado mundo campesino anterior a la modernización industrial norteamericana" (Sancholuz 1996: 282-3).

En relación con esto, el problema de la nacionalidad puertorriqueña predomina en los abordajes críticos a los cuentos de Ana Lydia Vega, quien se inscribe junto con José Luis González, Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré y otros, dentro de una corriente de escritoras y escritores que "exploran la diversidad lingüística, racial, social y cultural de su país" (Sancholuz 1996: 283). Los cuentos de Ana Lydia Vega, por ejemplo, "narran la dispersión, los desplazamientos continuos de un sujeto migrante en itinerarios de ida y vuelta entre San Juan y Nueva York, que rompen los límites territoriales de la nación" (Sancholuz 1997a: 115), de manera que "las metáforas de desplazamiento y tránsito ponen en crisis el encuadre territorial originario de la nación e instauran 'fronteras movedizas'": los emigrados marcarían la movilidad de las fronteras, constituyendo un reto a la homogeneidad y totalización de los discursos nacionalistas (Sancholuz 1997b: 701).

En su ensayo *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Juan Gelpí destaca el funcionamiento de los espacios abiertos en los cuentos de Vega como lugares de socavamiento de la casa, lugar

cerrado representativo del canon literario (Gelpí 1993b: 183). Según este crítico, la literatura canónica insiste en los espacios cerrados, mientras que en Ana Lydia Vega el mar y otros lugares abiertos donde transcurren sus cuentos ponen en cuestión el espacio cerrado de la casa- canon (Gelpí 1993b: 184-5).

José Luis Vega destaca como el rasgo más característico de la nueva narrativa de Puerto Rico la tendencia a elaborar una lengua artística a partir de las modalidades dialectales del habla popular puertorriqueña (Vega 1988: 27). En este sentido, el espanglish como lengua popular se instala en gran parte de la narrativa de Ana Lydia Vega, en oposición a la pureza lingüística del español preconizada por las generaciones literarias anteriores (Sancholuz 1997b: 703): "los límites lingüísticos se desmarcan en la errancia, promoviendo una lengua híbrida, caracterizada por sus múltiples contactos (inglés, español, espanglish)" (Sancholuz 1997a: 115). También Aníbal González señala la actitud integradora de Vega ante el lenguaje popular (González 1993: 295). Según Efraín Barradas, el uso del lenguaje popular como base del estilo de Vega es un elemento fundamental que contribuyó a la consagración de la escritora: "el choque inesperado entre lo culto y lo popular se convierte en una de sus estrategias estéticas principales" y "es una de las claves para entender el proceso humorístico de su prosa" (Barradas 1985: 554). Se trata de "un lenguaje popular, pero mezclado con lenguaje culto, como un sancocho de las dos cosas. Es

como una lucha de clases a nivel del lenguaje" (Barradas 1985: 552). De manera similar, Juan Gelpí hace hincapié en la mezcla de elementos de cultura popular y letrada que caracteriza la escritura de la autora (Gelpí 1993b: 184), como por ejemplo la presencia casi constante de la salsa, así como el choque entre los distintos registros de lengua que confluyen en los textos, poniendo en evidencia "el carácter diferencial de la identidad nacional" frente al "acercamiento totalizador al problema de la identidad" propiciada por los textos canónicos (Gelpí 1993b: 186).

Muchos críticos han vinculado la diversidad de registros lingüísticos presentes en los cuentos de Ana Lydia Vega con el uso predominante de la parodia y el humor (Acosta Cruz 1993: 273), dado que "la parodia de lenguajes orales y escritos es otra de las formas lingüísticas características de la reciente narrativa puertorriqueña" (Vega 1988: 26). Fernández Olmos destaca el despliegue del "habla de la calle" en los textos de esta autora "para parodiar y servir de contrapartida a la retórica oficial. Vega examina, con humor mordaz, las distorsiones y contradicciones de los valores tradicionales, y la orientación consumidora de una sociedad colonial" (Fernández Olmos 1984: 309). También Daroqui rescata el uso de la parodia, como herramienta de representación de "las complejas situaciones del ser caribeño" (Daroqui 1991: 58). De igual modo, Yvonne Captain-Hidalgo considera el humor como la característica más relevante de la narrativa de Vega, y atribuye

una estrategia política al uso de la parodia y la ironía (Captain-Hidalgo 1993: 302).

En efecto, los libros de cuentos de Ana Lydia Vega han sido abordados por la crítica como textos fundamentalmente políticos, en la medida en que rompen con una noción de identidad puertorriqueña que se mantuvo vigente desde las primeras décadas del siglo XX. *Vírgenes y mártires* (1981), escrito en colaboración con Carmen Lugo Filippi, se convirtió rápidamente en best-seller (Barradas 1985: 550) y fue recibido por el público y la crítica como un verdadero manifiesto feminista (Den Tandt 1994: 13). *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* obtuvo el Premio "Casa de las Américas" en 1982. Luego la autora publicó *Falsas crónicas del sur* en 1991.

José Luis Vega entiende que los cuentos de Ana Lydia "insisten en la dimensión negra, caribeña y antillana de la puertorriqueñidad" (Vega 1988: 28). Según Aníbal González, es posible establecer un diálogo polémico entre los cuentos caribeños de Vega y la poesía afroantillana de Palés Matos -"precursor de los intentos actuales de situar a Puerto Rico en su contexto caribeño" (González 1993: 290)-, ya que la proliferación de personajes haitianos, cubanos, dominicanos, puertorriqueños, jamaquinos, etc. puebla los cuentos de Vega del mismo modo que la poesía de Palés (González 1993: 293). Este crítico aplica a la escritora el calificativo de "brillante" y considera que los textos de Vega "exhiben una gran densidad conceptual, así como una disposición a

confrontarse con los más importantes temas y problemas de la tradición literaria caribeña" ofreciendo "una reflexión sostenida sobre la identidad antillana tanto a nivel colectivo como individual" (González 1993: 289- 290).

Algunos de los cuentos de Vega que han merecido más atención por parte de la crítica pertenecen al volumen *Virgenes y mártires*, como por ejemplo "Letra para salsa y tres soneos por encargo", donde se practica una "escritura oralizante" (Sancholuz 1996: 289) y se parodian e invierten los estereotipos genéricos; "Puerto Príncipe abajo", planteado como reescritura o contraescritura de *Insularismo* (Sancholuz 1997a: 111) y "Pollito Chicken", donde se pone en cuestión la identidad homogénea y estable a través del uso del espanglish como lengua híbrida, y donde la figura del emigrado rompe la delimitación territorial del país (Sancholuz 1996: 288). Sin embargo, este cuento ha suscitado ciertas controversias. Algunos críticos han atribuido a la autora una posición prejuiciosa con respecto al modo de hablar y la identidad nuyorican de la protagonista del cuento, ya que Vega caricaturiza y ridiculiza a los nuyoricans a través de este personaje (Sandoval 1997: 315). Sandoval adjudica a Ana Lydia Vega "una posición nacionalista e ideológica que desvaloriza a la otredad nuyorican" (Sandoval 1997: 319).

Por otra parte, Carmen Vega Carney destaca en la narrativa de Vega la "desmitificación del amor romántico que por siglos sirviera

de patrón cultural que regía a la pareja en el mundo hispanoamericano" (Vega Carney 1991: 77). Teniendo en cuenta la dimensión política de los textos de la autora, propone una lectura del discurso del amor como "mediación poética de un discurso político que cuestiona el orden de las cosas" (Vega Carney 1991: 78).

Muchos críticos señalan que en los años setenta se da en Puerto Rico una proliferación de textos narrativos femeninos, consiguiente a la mayor participación pública de las mujeres a raíz de la creciente industrialización de la isla y al ensanchamiento del público lector de la clase media (Gelpí 1993: 95; Fernández Olmos 1984: 304; Solá 1990: 20). Considerando esta creciente presencia femenina en las letras puertorriqueñas, Efraín Barradas destaca en los textos de Vega una fusión entre renovación estética e ideología feminista (Barradas 1985: 548). Según este crítico, "Ana Lydia Vega ha logrado encarnar [...] mejor que cualquier otra escritora boricua, esa corriente innovadora y trastocante que es el feminismo", ya que sus textos presentan "puestas en escena [...] de casos ejemplares de confrontación de los sexos" (Barradas 1985: 550-551). Sin embargo, advierte que la reducción de la obra de Vega únicamente a la temática feminista implica una tergiversación de la misma, que respondería a una necesidad de lectura de textos que aborden esta temática por parte de la sociedad puertorriqueña (Barradas 1985: 551). También Juan Gelpí señala en los textos de

Vega una impronta fuertemente feminista (Gelpí 1993a: 96).

Según María Inés Acosta Cruz, Vega se ubica dentro de un grupo de escritoras entre las que se contarían Olga Nolla, Magalí García Ramis, Rosario Ferré, etc., cuya literatura está claramente atravesada por el feminismo y la política y que se preocupan por "presentar nuevas definiciones de la identidad femenina y de la identidad cultural puertorriqueña" (Acosta Cruz 1993: 265). También María Julia Daroqui ubica a Vega dentro de las escritoras que integran la corriente femenina-feminista (Daroqui 1991: 55).

De acuerdo con Catherine Den Tandt, los trabajos de Ana Lydia Vega ponen en escena un sujeto femenino organizado en forma múltiple, que adquiere diferentes posicionalidades y se mueve a lo largo de distintos ejes, a través de discursos y prácticas mutuamente contradictorios (Den Tandt 194: 11). Para esta crítica, la contradicción se convierte en una tensión positiva, que surge de la intersección de diferentes posiciones de sujeto y puede implicar una transformación retórica del estatuto mismo de la contradicción (Den Tandt 1994: 13). Estableciendo un cruce entre las categorías de género y nacionalidad, Den Tandt muestra la estrecha imbricación entre determinadas construcciones sociales del género y las narraciones de la identidad nacional (Den Tandt 1994: 4). En el caso de Puerto Rico, el discurso nacionalista hispanizante que predomina inmediatamente después de la ocupación norteamericana de la isla en 1898 "prescribe a la mujer/madre como guardiana de la

cultura y la lengua, cuya misión es asegurar la transmisión de los valores nacionales puertorriqueños de generación en generación" (Den Tandt 1994: 6). Según esta autora, estos valores raciales, agrarios y familiares se volvieron más beligerantes a medida que el país se industrializó y las mujeres fueron incorporadas a la fuerza de trabajo (Den Tandt 1994: 7). Fernández Olmos confirma esta hipótesis al afirmar que "las mujeres que no se ajustaban a los que se consideraban valores tradicionales nacionales se convirtieron en símbolos de la intervención extranjera, y de la descomposición moral y social" (Fernández Olmos 1984: 304).

El cuento "Pasión de historia"¹ que integra el volumen *Pasión de Historia y otras historias de pasión*, mereció en 1984 el Premio Juan Rulfo Internacional. Este texto ha sido leído fundamentalmente en relación con el género policial. Becky Boling señala que Vega utiliza el policial de una manera específica que le permite examinar el rol del lector e indagar sobre algunas cuestiones que atañen a la mujer como espectadora, como por ejemplo "su implicación y posible complicidad en las construcciones de género en las bases de la cultura masiva" (Boling 1991: 89). Según esta crítica, Vega utiliza a sus detectives femeninas para demostrar que las mujeres perpetúan, involuntariamente, la ideología del orden dominante. Basándose en las teorizaciones de Laura Mulvey acerca de

¹ Ana Lydia Vega. "Pasión de historia". *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor (1987).

la masculinización del espectador cinematográfico, destaca la sistemática identificación del punto de vista de la narradora del cuento con una posición masculina que construye a la mujer como objeto de la pornografía, y pone el acento en la complicidad de la víctima femenina con el victimario masculino (Boling 1991: 93-97). Concuera con esto María Solá, quien sostiene que los textos de *Pasión de historia* "dramatizan [...] la colusión o complicidad de la mujer con los seres y las fuerzas que la oprimen y agreden" (Solá 1990: 37).

También Delia Galván aborda los cuentos de *Pasión de historia* como "formas de *thriller* que se han colocado por encima de la trivialidad del escapismo característico del género" (Galván 1993: 140). Destaca la subversión del género policial que constituyen los cuentos de Vega, ya que "a diferencia del canon de la narración policíaca con final consolador, en que el orden queda restaurado, en la mayoría de estos cuentos no hay solución" (Galván 1993: 146). Los textos de Vega son, según esta crítica, "*thrillers* socialmente conscientes" ya que la estructura policial sirve para exponer cuestiones de sincretismo cultural a partir del uso particular de la lengua que caracteriza a los textos de Vega (Galván 1993: 142-143).

Finalmente, Luigi Imperiale reflexiona acerca de la competencia del lector que este texto requiere, dada la variedad de registros y de lenguas que lo constituyen y la complejidad que le

otorga la dimensión intertextual que explícitamente lo atraviesa (Imperiale 1995: 158).

2. Propuesta de lectura.

Si bien el uso de la parodia ha sido reiteradamente destacado en la cuentística de Ana Lydia Vega, y en particular la utilización de diferentes registros de lengua como modo de poner en cuestión ciertas ideas reduccionistas acerca de la identidad nacional, hay un aspecto del cuento "Pasión de Historia" que, a mi entender, no ha sido suficientemente estudiado: me refiero a la parodización del género sexual.

En este capítulo propongo una lectura del cuento mencionado partiendo de la hipótesis de que mediante la cita paródica -que atraviesa sistemáticamente el relato- se ponen en escena los mecanismos de construcción y representación de la identidad de género. "Pasión de historia" despliega, en clave paródica, la dimensión citacional y performativa de la identidad genérica, entendiendo la performatividad -de acuerdo con Judith Butler- como una forzosa y regularizada repetición de las normas que trabajan en función de la consolidación de la diferencia sexual y el imperativo heterosexual (Butler 1993: 2 y 95). La performatividad, por consiguiente, no puede entenderse fuera de un proceso de iterabilidad, puesto que la norma rige en la medida en que es

actualizada: la ley cobra vigencia cada vez que se la cita, esto es, deriva su poder de las citas que ella misma solicita (Butler 1993: 13).

En función de esto, me propongo demostrar que el texto de Ana Lydia Vega exhibe y congela el momento mismo de la cita para mostrar la construcción citacional del género y su funcionamiento performativo, parodiando así las posiciones sexuales consideradas como "prácticas citacionales instituidas dentro de un campo jurídico -un campo de obligaciones constitutivas-" (Butler 1993: 108). Las permanentes referencias al cine y la literatura que atraviesan este cuento constituyen el texto cultural que contiene los nombres propios en los que encarna una determinada construcción del género. La cita pone en evidencia la función reguladora y legitimadora que ciertos textos del cine y la literatura ejercen sobre la construcción y representación de los modelos de género. El género aparece, por consiguiente, como "producto de varias tecnologías sociales" (Lauretis 1987: 2), especialmente la narrativa y las artes visuales.

Ahora bien ; las respectivas protagonistas de cada una de las tres tramas que conforman el cuento mueren asesinadas por sus hombres. En función de lo explicado anteriormente, creo que las muertes violentas de las mujeres del relato deben ser releídas en tanto culminación de la construcción genérico-sexual que el texto pone en escena: la cita paradigmática -la iterabilidad máxima- es,

en este caso, la cita con la muerte. La muerte constituye la instancia textual en que la performatividad genérica actuada por los personajes femeninos es llevada hasta sus últimas consecuencias: la muerte violenta de las mujeres aparece en el cuento como lo implícito de una determinada construcción social de la femineidad; implícito que el texto de Vega se encarga de explicitar a través de la repetición.

3. Argumento y repetición.

En "Pasión de historia" confluyen tres historias, protagonizadas respectivamente por tres mujeres. La narradora del cuento, Carola Vidal, "escritora indisciplinada, acabadita de salir de un lío amoroso" (28), protagoniza y narra su "aventura" en los Pirineos franceses, a donde acude invitada por su amiga Vilma quien, durante su estadía en la montaña, le relata los avatares de su situación matrimonial en la que es víctima de un marido celoso y violento. Paralelamente, Carola trabaja en la escritura de una novela "medio documental, medio policíaca" (7) sobre el "caso Malén", un crimen pasional ocurrido poco tiempo antes y muy "explotado por la prensa amarilla del país por su carácter particularmente sangriento" (7). Las tres tramas que se entretajan en este relato plantean un argumento repetido: en todos los casos, la protagonista es una

mujer que abandona a su pareja, resultando finalmente asesinada por el hombre despechado ². Se trata entonces de un argumento que pone en escena una y otra vez las relaciones de poder y de violencia de género que tienen lugar en el contrato heterosexual. La repetición que signa el destino de las mujeres del relato exhibe una relación entre hombres y mujeres marcada por la posesión y la violencia que uno de los géneros ejerce sobre el otro.

Sin embargo, Carola narra la historia mediante un discurso humorístico que se despliega en clave paródica, cuyo efecto de lectura inmediato es la desarticulación de esa dimensión de violencia intrínseca del argumento. En efecto, el relato aparece sistemáticamente atravesado por citas, referencias y alusiones al cine y la literatura occidental; la narradora va urdiendo sus tramas mediante una proliferación de referencias literarias o cinematográficas con las cuales los personajes, elementos y situaciones que narra son puestos en relación. La historia se cuenta, todo el tiempo, mediante alusiones a modelos culturales que funcionan en el texto como término de comparación, como instancias adjetivadoras y al mismo tiempo legitimadoras de los elementos del relato. Veamos algunos ejemplos: el cuarto que Vilma reserva para

² Si bien el destino sufrido por Vilma es incierto, ya que puede haber muerto a manos de su marido o haber desaparecido, el texto da suficientes indicios como para inferir la muerte de ésta: no sólo las otras dos tramas implican la muerte de las mujeres que las protagonizan, sino que la última foto del álbum de Paul, donde Vilma aparece posando a la manera de un trofeo de caza junto a una cabeza de sarrio, prefigura su destino violento.

Carola en la casa de la montaña, donde ésta podrá dedicarse a escribir la novela sobre el "caso Malén", es un "muy woolfiano cuarto propio" (7); Paul, el marido celoso de Vilma es, en principio, una "reencarnación caucásica del Moro de Venecia" (15); pero cuando a través de los relatos de su amiga, Carola toma conocimiento de su carácter violento, comienza a referirse a él como "Barba Azul" (19) o "Gilles de Rais" (18). A su vez, Vilma, deseosa de aventuras eróticas, es para Carola "Vilma Bovary" (15); cuando se pone de manifiesto que su origen boricua es mal visto por la madre de Paul, es aludida como la "plebeya Joséphine de Beauharnais" (15). Hacia el final del relato, al permanecer encerrada largas horas en su cuarto, se transforma en "la Bella Durmiente" (33). La suegra de Vilma, madre acaparadora y posesiva, es bautizada por la escritora como "Madame Yocasta" (15); y una vez que se perfila en el texto su costado siniestro, será "la Bruja de Blanca Nieves" (19). El lugar donde suceden las "historias de pasión" que Vilma narra a Carola no puede ser menos que "las cumbres borrascosas" (19) o, en tanto prevalece el componente truculento, el "castillo de Nosferatu" (30).

En cada uno de los ejemplos consignados se repite un mismo procedimiento: la cita paródica instaure un nombre propio como paradigma, como modelo que constituye y legitima los elementos del relato. Es decir, los personajes, lugares y situaciones del cuento se constituyen y legitiman en virtud de su conformidad con los

modelos propuestos por el intertexto cultural que, en tanto entramado de referencias, biblioteca de alusiones, sostiene y posibilita, a la manera de un cañamazo, la narración presente.

4. Cita, parodia y género.

El sistema de citas puesto en juego en el relato de Carola constituye un intertexto que expone precisamente los *nombres* de una construcción de género culturalmente legitimada, en función de la cual se *generizan* los personajes y situaciones narrados. Los atributos de género de los personajes del relato se constituyen en relación con determinados nombres propios que encarnan paradigmas genéricos. Por consiguiente, en tanto las caracterizaciones de género en la narración de Carola surgen de la cita de esos modelos previos, reguladores, el texto pone en escena el carácter citacional de la identidad genérica. Dicho en otros términos, el género aparece en este cuento como la puesta en práctica, la actualización, la cita de una ley, de una norma genérica cristalizada, en cada caso, en un nombre propio. Es decir que el género se plantea en "Pasión de historia" como una instancia fundamentalmente performativa. La performatividad constituye, según Judith Butler, una práctica citacional y reiterativa de una norma o de un conjunto de normas que adquiere la apariencia y el status

de un acto presente, de manera tal que oculta o disimula las convenciones que repite (Butler 1993: 12). La performatividad consiste en la cita de una norma que se oculta a sí misma en tanto cita.

Sin embargo, en la medida en que la proliferación de citas que atraviesa el discurso de Carola se despliega sistemáticamente en un plano paródico ³ e hiperbólico -como lo muestran los ejemplos consignados- me parece lícito proponer que nos encontramos ante un relato que se propone desenmascarar explícitamente el carácter citacional del género (Butler 1990: 18). En efecto, Carola parodiza su propio acatamiento y conformidad con los códigos y conductas de género preestablecidos por los modelos culturales legitimados; y a través de la cita paródica, dichos modelos exhiben su función normativa y reguladora. Así, por ejemplo, la narradora dice: "regresaba yo de la escuela, con los dedos enroscados de dolor dentro de los tacos de cuatro pulgadas que recetaba la elegancia" (10). Luego, cuando una vecina le informa que un desconocido en motocicleta ronda vigilando su ventana, "supe manifestar un recatado disgusto ante aquel alerta de huracán para mi supuesta castidad" (10) -dice . En los Pirineos, cuando el marido de Vilma

³ Sigo los lineamientos teóricos de Linda Hutcheon, para quien la parodia se define como un tipo de intertextualidad en el cual un texto parodiante refiere a otro, parodiado. De acuerdo con esta definición, el objeto de la parodia es necesariamente un texto o un elemento textual con el cual el texto parodiante establece una distancia crítica (Hutcheon 1978: 468). En este caso, considero como texto parodiado las construcciones culturales de género que "Pasión de historia" interpela mediante la cita.

le propone ir al correo "después de los bonyures de rigor" (27), Carola acepta la invitación "con la debida dosis de timidez y cortesía" (27). A la madre de Paul, que intenta hablar con ella acerca de las "extrañas conductas" de Vilma, Carola le responde "con estudiada mansedumbre" (28). Mientras se ve obligada a contemplar el álbum de fotografías de caza sentada junto a Paul, pasa las páginas "con la pausa prolongada de rigor y el comentario recomendado por la Asociación de Mártires de Álbumes Fotográficos" (32).

Según se ve en cada uno de estos ejemplos, Carola hace explícita la correspondencia de su conducta individual con la convención, con la "receta" que dictamina los comportamientos recomendables de acuerdo con una determinada construcción de la femineidad. Sin embargo, en la medida en que la conformidad, la adecuación del comportamiento individual con la norma, se lleva a cabo como gesto hiperbólico, paródico, dicha conformidad desplaza a la norma que al mismo tiempo acata. Es decir, la conformidad de comportamiento del sujeto respecto de una norma puede producir el rechazo de esa norma bajo la forma de una conformidad paródica. Una repetición de la ley en forma de hipérbole acata y cuestiona al mismo tiempo la legitimidad de ésta (Butler 1993: 122).

Pero el juego citacional e hiperbólico se intensifica aún más cuando la narradora describe las conductas y situaciones como actuación intencional, representación de un papel, juego teatral o

cinematográfico. Al instaurar lo narrado en una dimensión explícita de representación, de teatralidad, el discurso de Carola vuelve a dar carácter de cita a los gestos y episodios de su relato. Cita que, una vez más, pone en escena el funcionamiento regulador y constitutivo de la norma genérica ⁴. Así, al comienzo del texto, Carola narra su ruptura con Manuel de la siguiente manera:

no sé cuál de los dos se botó más: si yo, fingiendo unos celos de pacotilla para suavizar el karatazo o él, haciendo de chillo contrito en un papelote que bien hubiera podido ganarle el Oscar de *best supporting actor* (7).

Cuando descubre que el desconocido que acecha su ventana es su ex-pareja, dice: "se trataba nada más y nada menos que de 'El Retorno de Manuel', película que ya había tenido que tirarme varias veces" (11). A su llegada a la casa de Vilma en los Pirineos, la narradora consigna que su amiga

con gran fanfarria me anunció su *coup de théâtre* máximo: un escritorio antiguo, muy coquetón [...] que había mandado a restaurar especialmente para Carola Vidal, la escritora con E mayúscula (12).

Días después, al encontrarse con Paul en la escalera, Carola pregunta por Vilma -que permanece encerrada en su cuarto- "con un airecito bobalicón de yo-no-he-visto-nada" (31):

⁴ "La cita emerge como teatral en la medida en que vuelve hiperbólica la convención discursiva que imita y al mismo tiempo revierte" (Butler 1993: 232).

-¿Está mejor?- dije yo, entrando en mi papel de idiota del barrio.
 -No quiso comer- dijo él, entrando en el suyo de marido buenagente (31).

5. Tecnologías del género.

Hasta aquí he tratado de mostrar que en "Pasión de historia" el género se constituye como cita, repetición, puesta en escena, de una norma o de un modelo previamente legitimado que funciona como instancia reguladora. Quiero agregar, además, que este texto también hace explícitas las tecnologías que intervienen en las construcciones de género. En efecto, la cita y la actuación no solo exhiben la escena de la producción del género (Butler 1992: 93), sino que al mismo tiempo ponen en juego las tecnologías mediante las cuales se construye y representa la norma genérica ⁵. Las permanentes alusiones al cine y la literatura hacen visible, en el texto, el papel fundamental de estas tecnologías en la construcción y en la representación de la identidad de género ⁶. Así, por ejemplo, describe Carola su primera impresión de los suegros de

⁵ Tomando como punto de partida las teorizaciones de Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, Teresa de Lauretis considera que el género es el producto de varias tecnologías sociales como el cine, los discursos institucionales, las epistemologías, las prácticas de la vida cotidiana (Lauretis 1987: 2).

⁶ De acuerdo con Lauretis, si el género se concibe como la representación de un modelo, esa misma representación refuerza y consolida a la vez el modelo representado (Lauretis 1987: 3).

Vilma:

él, con su boina negra y su bastón; ella, con un delantal puesto y cafetera en mano; los dos muy arquetipo de pareja francesa de provincia *via Chabrol* (13, subrayado mío).

Al escuchar los relatos de su amiga, la narradora reflexiona:

La cosa sonaba tan extraña, tan conspiratoria, tan Daphne du Maurier, que llegué a pensar que se trataba de una fantasía paranoide de mi amiga (15).

Por mi mente desfilaron todas las mujeres infieles por aburrimiento de la literatura y el cine franceses mientras Vilma Bovary perseveraba en su insólita narración (15).

Y así sucesivamente:

En la media luz de la lectura, Malén se va vistiendo de negro como un sueño Truffaut (17).

Este *huis clos* acomplejaría al soso trío de Sartre (27-8).

Solo Don Boina, impasible, guarda una semblanza de equilibrio psicológico en esta comuna de libre empresa y competencia que Bertrand Blier hubiera dado la vida por filmar (28).

Que la vedette no fuera a salir del baño, la cabeza envuelta en una toallota bien castiga-Carmen Miranda (29).

Pero como en *dénouement* de Brian de Palma, Vilma no juyó (30).

Además del cine y la literatura, la fotografía es otra de las tecnologías que el relato hace intervenir en los procesos de construcción y representación del género. La fotografía interviene explícitamente en la generización de los personajes ya que los cuerpos "fotografiados" que se describen en el texto exhiben una constitución material radicalmente diferente según se trate de hombres o de mujeres ⁷. Así, por ejemplo,

lo cierto es que Malén me había agarrado *in flagranti* desde aquella foto suya junto a la de su asesino en la primera plana del *Vocero*: guapísima ella, melena lolaflores, labios más que carnosos, mirada ojerosa; él, guapo también, con el ceño fruncido y la expresión satisfecha del que ha cumplido con un deber horrendo pero deber al fin (8).

El párrafo citado expone, a partir de la yuxtaposición de las dos fotografías, dos formas distintas de materialización de los cuerpos en función de la dualidad genérica. Mientras en la descripción del varón se consigna fundamentalmente la expresión de su rostro, sin

⁷ En este punto de mi desarrollo me parece necesario recordar que, de acuerdo con Judith Butler, la materialidad del cuerpo no puede ser pensada como previa a su interpretación cultural. Por el contrario, la materialidad corporal debe pensarse como construida a partir de una matriz genérica doble y oposicional (Butler 1993: 29). En este sentido, el género no debe ser concebido simplemente como la inscripción de un sentido cultural sobre un sexo/ cuerpo dado previamente; el género debe designar también al aparato mismo de producción en función del cual los sexos son establecidos (Butler 1990:7). En la medida en que no hay acceso a un cuerpo que no haya sido ya interpretado por significaciones culturales, el sexo -o el cuerpo- no debe ser considerado como una facticidad anatómica prediscursiva, sino más bien como efecto o como construcción de género, puesto que el cuerpo no tendría existencia significable previa a su marca genérica (Butler 1990: 8).

dar ningún dato de su apariencia física más que el hecho de ser guapo, la mujer es descrita en función de determinados atributos físicos -pelo, labios, ojos- que se destacan como signos de sensualidad.

De manera semejante, en las tarjetas postales que Carola escribe desde los Pirineos, se destacan elementos precisos en la representación del cuerpo femenino:

son fotografías antiguas de mujeres regordetas exhibiendo nylons negras y bocas de culo de gallina (25).

Y cuando la narradora es recibida en los Pirineos por los suegros de Vilma, los comentarios elogiosos giran alrededor de sus atributos físicos:

ambos me saludaron efusivamente, elogiaron mis largos cabellos negros plagados de horquetillas, el amarillo hepatitis de mi piel y otros encantos boricuas que sacan de apuros (13).

Finalmente, el juego de seducción entre Vilma y el doctor Rousseau es descrito por Carola de la siguiente manera:

Vilma está recostada contra el ropero, pubis protuberante, suéter muy pegado, labios como camión de bomberos.[...] Vilma, terrible, se acuesta al lado mío. Jean-Pierre se sienta al borde de la cama. [...] Vilma le quita el estetoscopio de las manos y se ausculta ella misma, en un despliegue deslumbrante de tetas tropicales (26).

A partir de estos ejemplos, me parece lícito concluir que las descripciones aquí consignadas proponen una cartografía del cuerpo femenino que no solo "representa" la materialidad de dichos cuerpos, sino que fundamentalmente la constituye. El relato de Carola describe los cuerpos femeninos al tiempo que los escribe de acuerdo con los procesos de materialización regidos por la construcción oposicional del género.

6. Cuerpo, mirada y género.

Es sin duda en la trama correspondiente al "caso Malén" donde las variables de género que intervienen en la materialización del cuerpo femenino se vuelven más evidentes. En las escenas del relato sobre Malén consignadas por Carola, la construcción discursiva del cuerpo de la mujer presupone una mirada que lo constituye como objeto sexual:

... "Malén cambia el disco y se recuesta. Está desnuda y su piel oscura brilla bajo la lamparita azul. Está toda desnuda y la música es un rock bien punk [...]. Malén retira el disco, se mira, pone el radio, se recuesta. Está desnuda y su piel oscura brilla bajo la lamparita roja. Está toda desnuda y la música ahora es un bolero

viejo, bolero Dipiní de amores despechados..."(16-7) ⁸.

Esta mirada, este punto de vista, vuelve a aparecer en las entradas del diario de Carola. Con fecha del 28 de julio, dice: "carta de Mami. La isla resucita. Y con ella, Malén: frutas en la cabeza y plumas en las nalgas" (23). Luego, en la entrada correspondiente al 31 de julio:

...Miro a través de las miamis. Malén ha vuelto de la tumba, más radiante que nunca. Su cuerpo desnudo despide una luminosidad que todo lo envuelve. Camina triunfal por el pasillo transfigurado y las puertas se abren para dejarla entrar, oh Señora Malén, diosa de las tinieblas pasionales. [...] Un hombre se acerca. No puedo ver su cara. Le acaricia las nalgas, jadeando fuerte como con pulmonía. Ella se da, suspira, gime, sus manos trepan por la espalda del hombre, por los hombros del hombre hasta el cuello. Y aprietan, dulcemente aprietan... (25)

Según muestran los ejemplos consignados, me parece lícito proponer que en este texto el cuerpo de las mujeres se constituye sistemáticamente como objeto de una mirada que lo reduce a la carnalidad y parcializa su materialidad en función de los puntos de placer privilegiados en el intercambio heterosexual: boca, tetas, pubis, melena, etc. Por consiguiente, esta cartografía del cuerpo

⁸ Según Becky Boling, el punto de vista desde el cual se narra esta escena se explica argumentalmente porque Carola imagina el crimen a través de los ojos del asesino, que "espía" a Malén (Boling 1991: 91). Sin embargo, me parece que la construcción corporal de las tres mujeres protagonistas del texto -Carola, Vilma y Malén- autoriza a postular esa masculinización de la mirada que Boling trabaja en relación con la imagen de Malén.

femenino que releva aquellos puntos significativos en el intercambio heterosexual, parece mostrar que la materialidad misma de los cuerpos se establece de acuerdo con una construcción genérica previa, que garantiza y regula la diferencia sexual en función de la vigencia del mandato cultural de la heterosexualidad.

El cuerpo de los hombres, en cambio, no aparece parcializado o recortado a partir de una mirada que lo fragmente y lo objetivice. Carola solo describe y comenta la presencia física de los hombres en relación con ciertas características que exceden claramente la materialidad corporal. Es así como -según señalamos más arriba- al describir la foto del asesino de Malén se detiene nada menos que en la expresión de "haber cumplido con el deber" (8) que el hombre trasunta.

Cuando los Rousseau entran en escena, la narradora dice:

por la noche llegaron los inquilinos del apartamento que alquilan los padres de Paul encima del garage. El es médico en Toulouse. Ella es, bien evidentemente, la mujer del doctor. [...] El habla muy bien el español, adivino impurezas cachacas en su árbol genealógico. Encanto considerable (23).

En este párrafo, el hombre aparece caracterizado "bien evidentemente" por su actividad profesional, por su dominio de otra lengua y por su "encanto considerable", que si bien puede suponer el aspecto físico, claramente lo trasciende.

Sin embargo, creo que el punto más significativo en este sentido radica en el hecho de que *la única característica física masculina que se describe en el texto sean los ojos de Paul*. Veamos. Al narrar el paseo familiar del domingo, Carola dice:

Paul se puso locuaz. Iba enseñándome los sitios de interés, lleno de orgullo regional. Me interceptaba la mirada en el espejo como quien no quiere la cosa, lo que me hizo notar que *tenía los ojos verdes y nada feos*, por cierto (20, subrayado mío).

Esta específica referencia a los ojos adquiere pleno sentido en relación con la economía escópica puesta en juego en el texto. En efecto, la materialización del cuerpo femenino en función de una cartografía que lo organiza y jerarquiza de acuerdo con los imperativos del deseo heterosexual tiene como correlato, precisamente, la prevalencia cultural de la mirada masculina. Tal como he intentado demostrar en los capítulos anteriores, la construcción dual del género se juega en un plano fundamentalmente escópico en el que la oposición mirar/ ser objeto de la mirada resulta constitutiva de la oposición masculino /femenino respectivamente.

7. Visión, versión y escritura.

Al escribir la novela de Malén, Carola intenta dar otra visión de los hechos, construir una versión del crimen capaz de contrarrestar la "moraleja reaccionaria para mujeres chochicalientes" (7) que se desprende de las versiones oficiales del caso:

El libreto no era muy novedoso; un macho desechado sorprende a la ex en pleno encaramo con su pana fuerte. Detrás del deleite morboso y la minuciosa geografía de las puñaladas, el entrelíneas resultaba bastante obvio: ni de madera son buenas. [...] El recién llegado no recién llega solo. Lo acompaña una daga (sic) de seis pulgadas de filo. En lo que ella registra lo que está a punto de pasarle, el amigo traidor embala puerta afuera, *ciao ciao bambina*, si te vi no te conozco y hasta el sol de hoy (8-9).

Sin embargo, la narradora relata el fracaso de su propia escritura⁹. En reiteradas oportunidades, confiesa su imposibilidad, o su dificultad para escribir la historia de Malén:

me senté a corregir -parir no se podía- las pocas páginas que tenía reescritas (16).

El día siguiente empecé un diario en una libreta llena de viejos cuentos natimueertos. ¿Actividad sustituta por la novela abandonada? (22)

⁹ Siguiendo a Todorov, Boling sostiene que en el cuento policial hay siempre dos historias: la primera es el crimen inicial que da lugar a la segunda historia que es la investigación y reconstrucción de ese crimen. Sin embargo, esta autora señala otra vuelta de tuerca, ya que en esta novela "la verdadera historia consiste en cómo el acontecimiento debe ser convertido en 'la novela de Malén'" (Boling 1991: 90).

Así empecé a tejer el cuento de Malén, la novela de Malén, porque cada día se iba enredando más la madeja de escenas sueltas, deshilachadas, donde siempre faltaba algo: la costura decisiva, el hilo que las pusiera a significar (9).

El relato sobre Malén no "cierra", no logra "significar" por aquello que Carola supone una opción "estilística":

¿Cómo decir la muerte de Malén? ¿En boca de quién ponerla? ¿De la vecina temerosa que no abrió la puerta? ¿Del retén del cuartel, eslechado de admiración ante el relato del asesino que se entrega? ¿Del amante de turno, apestoso a cerveza y nicotina, mientras oye por radio el final de su soirée frustrada? ¿Del estudiante de medicina que levanta la sábana y queda hipnotizado por la carne marcada de una mujer ausente? ¿Quién contaría a Malén, quién diría la verdad, si ella estaba muerta? (20-1).

La escritora se plantea, en este párrafo, desde qué punto de vista narrar la muerte de Malén. Sin embargo, a pesar de la proliferación de versiones posibles que ella misma expone, la opción le parece clausurada de antemano porque el punto de vista necesario para articular ese otro sentido, para dar "la costura decisiva" a la "madeja de escenas sueltas y deshilachadas" es, precisamente, el punto de vista de Malén.

Ahora bien, la imposibilidad de articular la "verdad" del caso Malén no radica, a mi entender, en la muerte de su protagonista, puesto que el objetivo que Carola se plantea es construir una lectura diferente de esa misma muerte. Creo, en cambio, que el sentido que falta, el sentido clausurado, se vincula con la

ausencia de una mirada femenina en *la reconstrucción de los hechos mediante el relato*, es decir, en su escritura. La ausencia de este punto de vista aparece metaforizada por Carola en la muerte de Malén e instaurada, por consiguiente, como irreductible. En efecto, Carola no puede, en su escritura del episodio, articular los sucesos desde un lugar de enunciación diferente a partir del cual sea posible reponer la mirada faltante de Malén. Es cierto que, por un lado, su comprensión del caso cuestiona explícitamente el relato oficial:

por supuesto que ninguno se preguntó por qué el fulano que salió pitando cuando las vio malas no tuvo que gastarse ni un chavo prieto en curitas. Y a nadie se le ocurrió impugnar el yo-no-meto-la-cuchara-en-plato-ajeno de los espectadores que no abrieron la puerta cuando Malén vino a pedir el último aguinaldo (9).

Pero, por otro lado, la narradora no logra plasmar esta visión de los hechos en la escritura de su proyectada novela y conformar así una versión diferente de lo ocurrido, una versión que reconstruya el punto de vista, la mirada de su protagonista. En los párrafos de la interrumpida novela, Malén no es nunca sujeto sino, sistemáticamente, objeto de una mirada que se identifica -como ya intenté demostrar- con un punto de vista masculino.

Algo semejante ocurre con las historias que Vilma relata a Carola durante sus vacaciones en los Pirineos y que ésta consigna por escrito. En esta trama, el punto de vista femenino aparece

repetidamente desautorizado, cuestionado, de manera que también este relato se vuelve una serie de escenas "sueltas, deshilachadas" donde nuevamente falta "el hilo que las pusiera a significar" (9). En su relación de las historias de Vilma, Carola se detiene fundamentalmente en el *modo de narrar* de su amiga. Al destacar el manejo retórico de ésta, la escritora insta un hiato entre el horror de los hechos narrados y los procesos de ficcionalización utilizados por Vilma en su discurso. Dice Carola:

[Vilma] narraba con talento, lo cual me obligaba a escucharla con un interés genuino del que me sentía bastante culpable, como si estuviera participando, a pesar mío, en un acto sumamente obsceno. Ella se daba cuenta y estiraba el cuento, pausando en los momentos más terribles para que yo preguntara, desnudara esa curiosidad indecente (17, subrayado mío).

Suspense vílmico. [...] Yo no sabía si escandalizarme o felicitarla, porque todo esto lo contaba con cierta gracia dudosa y el extraño entusiasmo del que quiere asustar a un niño que quiere que lo asusten (18).

Es decir que la atención que Carola concentra en la retórica empleada por Vilma para narrar los hechos pospone el horror del relato. Pero además, esa mera atención al discurso implica un distanciamiento respecto de lo narrado que tiene como a priori la incredulidad de Carola:

La cosa sonaba tan extraña, tan conspiratoria, tan Daphne du Maurier, que llegué a pensar que se trataba de una fantasía paranoide de mi amiga. ¿Tanto la había

afectado la nostalgia? No dije nada por razones obvias y además, porque la historia -maldita dicotomía del oficio- me parecía absolutamente fascinante (15).

Me costaba trabajo asociar aquel relato de pasiones desbocadas que tejía Vilma con paciencia tercermundista, como telenovela vitalicia sin cambio de canal que me salvara, con aquella gente amable y hospitalaria que se desvivía por complacerme (19).

La dimensión horrorosa y siniestra de la situación narrada por Vilma se relativiza ante el predominio de la duda. El punto de vista de la mujer aparece una y otra vez interrogado por Carola, cuestionado en cuanto a su veracidad. El relato de Vilma nunca llega a adquirir, para la narradora, dimensión de realidad. Por el contrario, permanece instalado en el plano de la ficción, tal como surge de los párrafos anteriormente citados, donde el relato de Vilma es para Carola un "cuento" (17) o una "telenovela vitalicia sin cambio de canal" (19).

El estatuto ficcional que la narradora otorga a los relatos de Vilma vuelve a hacerse explícito más adelante, cuando Carola confiesa tener "la cabeza llena de cuentos truculentos" (21-2). Del mismo modo, en la entrada de su diario correspondiente al 26 de julio, comenta que las historias de Vilma "no difieren mucho de una cafre novela de Mauriac" (22). Por consiguiente, me atrevo a sugerir que la imposibilidad de Carola de dar crédito a los relatos de Vilma resignifica de manera decisiva su imposibilidad de

escribir la novela de Malén, imposibilidad que la narradora atribuye a la muerte de ésta. En este sentido, la fragmentación de la novela de Malén en "escenas sueltas y deshilachadas" resulta equivalente al proceso de ficcionalización que Carola imprime a los relatos de Vilma. Ambos procedimientos pueden ser pensados como los efectos, o los límites, de una economía discursiva que oblitera y descalifica el punto de vista -la versión- de las mujeres.

8. "Me interceptaba la mirada en el espejo".

Significativamente, la versión -la mirada- de Paul sobre Vilma no aparece, en el discurso de Carola, reducida al estatuto de ficción. Cuando Paul dice que Vilma "ha cambiado mucho, que está como reviviendo su adolescencia, que dice mentiras, que se inventa cosas" (27), ese enunciado persiste en la cabeza de Carola, poniendo en evidencia que la narradora le atribuye cierta credibilidad: "un siniestro *playback* me atormenta: 'que dice mentiras, que se inventa cosas...'" (27). Por consiguiente, los signos de interrogación que utiliza Carola no expresarían la duda, en este caso, sino el escándalo:

¿Mi compañera de estudios, tremendísimo cráneo de tipa decidida, [...] convertida en esta especie de Doña Juana mitómana que le mete mochos a su dizque mejor amiga con la mayor sangre fría del mundo? (28).

Ni siquiera la visión del álbum de fotos de caza de Paul, donde el costado violento de este personaje se exhibe claramente y cuya última foto trasunta un sentido probablemente anticipatorio, contribuye a disipar las dudas de Carola:

este álbum no tenía nada de ortodoxo. No conforme con tener las paredes sobrepobladas de animales muertos, Paul había llegado al extremo de tomarles fotos a las infelices víctimas de sus cacerías, antes, durante y después del estirón de pata. [...]

Aquel despliegue necrofílico me sobrecogió. Traté de suprimir todo juicio moral al respecto. Después de todo, era casi normal que un cazador quisiera conservar como trofeos las pruebas fehacientes de sus hazañas. No son gente, son animales, me repetía mentalmente, pujando por aceptar el *fait accompli* de aquella masacre, y afligida en lo más profundo de mis simpatías ecologistas. [...] Por poco se me sale un grito de júbilo al pasar la última página. Pero el júbilo se me hizo sal en la garganta ante la agresión de la foto final. Brilliosa, 8 x 10, inmensa, en un blanco y negro radical: una cabeza de sarrio y, junto a su falsa sonrisa disecada, cachete con cachete, como en extraño clinche bolerístico, la cara traviesa de Vilma, con los ojos saltones y la lengua por fuera (33) ¹⁰.

La lógica serial del álbum no deja demasiado margen para dudas: la mujer de Paul es, muy probablemente, la próxima víctima. Mediante la frase "antes, durante y después del estirón de pata" (33) se instaaura el probable carácter premonitorio de la última fotografía. Es decir que si bien el discurso de Carola incluye elementos que sugieren el destino violento de Vilma, estos no llegan a articularse de manera significativa como para conferir credulidad

¹⁰ Me parece interesante la interpretación de Boling, según la cual "una vez más se espera de Carola que asuma una posición de sujeto masculina y disfrute de la broma al mirar la fotografía con Paul" (Boling 1991: 93).

al relato de su amiga ¹¹. Por el contrario, la duda persiste:

no me atreví a mirar a Paul, que seguía hablando como si tal cosa. Pero yo ya no lo escuchaba. La duda me había dado otro martillazo en la cabeza. ¿Quién tenía la verdad archivada en el bolsillo? ¿Cuál de los dos era guatepeor? (33).

Del mismo modo, cuando Paul intenta justificar su pasión por la caza

con una larga explicación, sembrada de un extremo al otro de contradicciones: la caza devuelve al hombre a sus instintos, lo acerca de su presa, víctima y victimario comunican en la animalidad compartida, se reviven sabrosos atavismos y otros placeres del ADN (24)

Carola concluye: "va con el Paul que Vilma me revela" (24). Pero inmediatamente relativiza esa conclusión y vuelve a poner en duda la versión de su amiga al preguntarse: "¿Existirá ese Paul?" (24).

Es decir que la autoridad conferida a la mirada, al punto de vista masculino, redundante en una sistemática desarticulación del horror y del peligro en el relato de Carola. El episodio ya mencionado en que la narradora descubre los ojos de Paul revela toda su carga significativa si entendemos más allá de lo literal una frase clave. Recordemos lo dicho por Carola: "me *interceptaba*

¹¹ Sostiene Boling que Vega utiliza a sus detectives femeninas para cuestionar el papel de las mujeres en la reproducción y perpetuación de la ideología y el orden dominante (Boling 1991: 89).

la mirada en el espejo como quien no quiere la cosa, lo que me hizo notar que tenía los ojos verdes y nada feos, por cierto" (20, subrayado mío). Teniendo en cuenta que la palabra "interceptar" significa -de acuerdo con María Moliner- "apoderarse de una cosa impidiendo que llegue al sitio a donde va destinada [...]. Impedir que una cosa llegue a cierto sitio poniéndose o poniendo algo en su camino, o cortando éste" (Moliner 1998: 153), la frase citada resulta contundente si se entiende que la mirada, el punto de vista, la versión femenina de los hechos se halla *interceptada*, es decir detenida, es decir enmudecida en el texto, por la mirada -la versión- masculina.

Si la novela de Malén no se escribe porque la ausencia del punto de vista femenino enmudece la articulación de un sentido diferente de la historia, la dimensión siniestra de la narración de Vilma se halla, también, enmudecida, interceptada, por la versión de su marido. Carola llega a imaginar, a pre-ver, el asesinato de Vilma, mientras mira hacia afuera por la ventana de su cuarto. Sin embargo, apelando al procedimiento ya señalado, reduce el acontecimiento imaginado a una escena fílmica, en la cual la mudez de la espectadora se halla implicada por definición:

Conjuré la escena. Vilma y el Jean-Pierre, ancestralmente espatarrados en el callejón entre las dos casas o rodando por el polvo del garage. [...] No se percatarían de la reptil llegada de Paul, con la carabina al hombro. En cámara superlenta, el noble cornudo cogería impulso y puntería, esperando el momento preciso del despegue mientras esta servidora presenciaba

muda, desde su hitchcockiana ventana, el final de Vilma (30).

9. Muerte y repetición.

La mudez de la narradora ante este episodio de violencia está implicada por su posición de espectadora "fílmica" de la escena. Por consiguiente, si la mudez resulta estructuralmente constitutiva del punto de observación ocupado por Carola junto a la ventana, esto implica que *el texto vuelve a construir un punto de vista mudo para este nuevo acto de violencia genérica*. Pero además, por segunda vez ocurre que la escritura que se propone reparar, reponer otra visión de los hechos, articular otro sentido de los mismos - como la novela de Malén- no llega a término. Porque la carta que Carola escribe a Vilma una vez de regreso, desde Puerto Rico, "una carta llena de interrogaciones, de consejos, de todo lo que no había tenido los ovarios de decirle" (35-6), nunca llega a destino ¹².

¹² Según Boling, la complicidad por parte de Carola en la reproducción de la ideología se ve agravada por su fracaso en intervenir para impedir el crimen. Su viaje de regreso a Puerto Rico es un signo de su tácita complicidad, de su aceptación de la posición de Vilma como víctima (Boling 1991: 93). No concuerdo totalmente con la explicación de la conducta de la narradora en términos de complicidad. Me inclino más bien a pensar su "pecado de omisión" como efecto de la contradicción básica que atraviesa al sujeto femenino que, aun teniendo una posición crítica respecto de la norma genérica, está inevitablemente constituido por y a partir de esa misma norma. La posición de Carola ilustra bien la paradoja señalada por Butler y Lauretis, según la cual el sujeto que resistiría las normas genéricas reguladoras de la subjetividad necesariamente está él mismo habilitado, construido, subjetivizado por tales normas (Butler 1993: 15). "Somos sujetos históricos gobernados por relaciones sociales reales que incluyen centralmente al género" (Lauretis 1987: 10).

Sin embargo, hay un texto dentro del texto que sí llega a destino: el manuscrito de Carola es publicado -según nos enteramos por la nota final de la editora- luego de la muerte de su autora. Si la carta para Vilma y la novela sobre Malén son escrituras "interceptadas" que no llegan a término, por el contrario, la edición del manuscrito de Carola seguido de la nota de la editora resignifica el "fracaso" de las otras escrituras. Su "publicación" constituye una estrategia para crear un espacio -el de la lectura del texto "Pasión de historia"- donde sí resulta posible construir otro sentido, otra mirada sobre lo narrado y reponer "el hilo faltante, la costura decisiva" que confiera sentido a las tramas deshilachadas del cuento. Al narrar la historia de Malén y de Vilma, Carola está narrando -nos enteramos al final del cuento- su propia historia, su propia muerte a manos del ex-amante. Ahora bien, el destino común sufrido por las tres mujeres protagonistas del relato -cada una de ellas asesinada por su ex-pareja-, exhibe un deslizamiento que va de la constitución del cuerpo femenino como objeto de la mirada, a su consiguiente constitución como objeto de la violencia. De acuerdo con Boling, el contexto de la foto de Malén -el crimen pasional- determina la lectura de la foto. En tanto imagen construida para "titilar" -dice Boling- "habla a un sujeto masculino, construyendo a la mujer como objeto" (Boling 1991: 90). Sin embargo, queda claro en el texto que los cuerpos de las tres mujeres son pasibles de una misma lectura -una misma

mirada- que efectivamente implica y es implicada por el contexto social en el cual el crimen pasional tiene lugar. Siguiendo las hipótesis de Kuhn en *The Power of the Image: Essays on Representation and Sexuality*, en cuanto a que toda mujer espectadora o bien adopta una posición masculina en tanto voyeur, o bien se identifica con la mujer de la imagen, Boling propone que Carola asume ambas posiciones frente a la fotografía de Malén, y que estas posiciones están indisolublemente ligadas (Boling 1991: 91). Creo que esta pertinente afirmación puede agudizarse aun más si pensamos que la identificación misma de la narradora con la imagen femenina que Malén representa -identificación que en el texto culmina con el cumplimiento de un destino similar al de las otras dos protagonistas- necesariamente *presupone* como previa la mirada que ha construido esa imagen. Es decir, la identificación de Carola se produce con una determinada imagen ya construida de la femineidad y esa identificación es actuada hasta sus últimas consecuencias. Dicho de otro modo, es necesario tener en cuenta que la imagen en cuestión encarnada por Malén es ya resultado, construcción, cristalización de una mirada -y de un deseo- que la ha constituido y que la reproduce.

Por consiguiente, si aceptamos que "la muerte metafórica de la mujer en el imaginario construido por la pornografía se vuelve concreta en los relatos de Vega" (Boling 1991: 95-6), esto se debe precisamente a que *esa construcción imaginaria constituye en sí*

misma un acto de violencia en el que la muerte está implicada. En este sentido, creo que la "carne marcada" (21) de Malén; "la minuciosa geografía de las puñaladas" (8) en su cuerpo; "la frase *DESTINATAIRE INCONNU* trazada en rojo sobre el nombre de Vilma" (36) en el sobre devuelto a Puerto Rico; el tiro en la cabeza que Carola recibe de "un desconocido" la noche del 31 de diciembre (36), instauran el cuerpo femenino como lugar de inscripción, de escritura, de una construcción de género intrínsecamente violenta. Si -tal como intenté demostrar- la proliferación de citas que atraviesa el relato de Carola actualiza y confirma la vigencia de una determinada construcción genérica; si cada cita funciona como instancia constitutiva y legitimadora de la construcción y representación de la identidad de género en el texto, resulta que la "cita" paradigmática, que da finalmente "la costura decisiva" que vincula las tres historias del cuento, es la cita con la muerte. Efectivamente, el final de cada una de las tres historias es el acto repetido de violencia perpetrado por los "machos desechados". Por consiguiente, me parece lícito proponer que si la performatividad genérica consiste en una reiteración de normas que supone necesariamente un proceso de iterabilidad (Butler 1993: 95), "Pasión de historia" muestra que la iterabilidad máxima del relato -aquello que se repite en las tres tramas del cuento- es, por un lado, la muerte violenta de los personajes femeninos; y por otro, la portación y el uso de las armas por parte de los personajes

masculinos: la carabina del cazador en el caso de Paul, la daga del asesino en el caso del amante de Malén, y la pistola del "sátiro cronometrado" (10) en el caso de Manuel.

10. Violencia y género.

La violencia que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres del relato es una violencia con marca de género que se muestra como correlato de esa mirada que constituye al cuerpo femenino como su objeto ¹³. Si tenemos en cuenta que la materialización diferente del cuerpo femenino y del masculino obedece -como he intentado demostrar- a variables genéricas que instauran una relación jerárquica entre los sexos; si recordamos que "los entrelíneas moralizantes" de las versiones oficiales sobre el caso Malén rezan que "ni de madera son buenas" (8); si reconocemos la vigencia social de la construcción de género que hace de Malén "esa mujer tan indecente paseándose desnuda por el pasillo de noche, un hombre-diferente-cada-día y con razón túvole que pasar lo que pasóle" (8) ya que "por estar rezando no fue" (9), resulta que los

¹³ De acuerdo con Teresa de Lauretis, el objeto -hombre o mujer- sobre el cual se ejerce la violencia determina el sentido del acto violento (Lauretis 1987: 42). Sin duda, el cuerpo de las mujeres presentado en el texto como objeto de violencia resignifica esa violencia en la medida en que pone en juego los presupuestos genérico-sociales en virtud de los cuales "la institución de la heterosexualidad definió la violencia como componente normal de las relaciones heterosexuales [...] donde los hombres [poseen] derechos sobre los cuerpos de las mujeres" (Lauretis 1987: 37).

tres crímenes "ejemplarizantes" ¹⁴ cometidos por los "machos despechados" no constituyen -en palabras de Teresa de Lauretis- "un quiebre en el orden social" (1987: 34). Por el contrario, se trata, según esta autora, de un ejercicio de la violencia que apunta a "la conservación de una cierta clase de orden social" (Lauretis 1987: 34).

Es decir que el reconocimiento de una determinada construcción de género como condición de posibilidad de estos "crímenes ejemplarizantes" pone de manifiesto la dimensión política de las relaciones de género, desdibuja la barra de separación entre lo público y lo privado y politiza los crímenes cometidos, apartándolos del ámbito de la "familia" para colocarlos en el plano de lo social.

Ahora bien; la imposibilidad de Carola de prever un idéntico final para sí misma a pesar de dedicarse a investigar el "caso Malén", su incapacidad para dimensionar adecuadamente el peligro implícito en la situación conyugal de Vilma, su fracaso en llevar a término la escritura de la novela documental, tienen como condición una imposibilidad previa: la imposibilidad de articular discursivamente su propio lugar de objeto de la violencia. Articulación discursiva que está a todas luces *interceptada*, en la

¹⁴ Delia Galván propone que la tesis "El crimen ejemplarizante, una constante en la historia colonial de Puerto Rico" que escribe Emanuel en "Sobre tumbas y héroes" -otro de los relatos incluidos en el volumen- puede aplicarse, por un mecanismo de analogía, a los cuentos en que los personajes femeninos son asesinados como escarmiento por "haberse portado mal" (Galván 1993: 142).

medida en que lo siniestro y violento de la cotidianidad se diluye en la retórica humorística y grandilocuente empleada por la narradora. El texto exhibe entonces una tensión, una contradicción permanente en el relato de Carola, que expresa la posición paradójica de ésta: Carola escribe un relato paródico que pone en escena la construcción citacional del género, esto es, la performatividad de la identidad genérica entendida como repetición, como cita de un modelo previo, constitutivo y regulador. Sin duda, la construcción paródica de su discurso revela una distancia crítica con respecto a los mecanismos que intervienen en la construcción de la identidad de género. Pero esta distancia crítica que se despliega en el juego paródico no redundante, obviamente, en un habitar fuera del género ¹⁵. Si Carola en reiteradas oportunidades durante el relato *mira por la ventana* a Malén y a Vilma intentando -infructuosamente- articular un punto de vista femenino:

...miro a través de las miamis. Malén ha vuelto de la tumba, más radiante que nunca. Su cuerpo desnudo despide una luminosidad que todo lo envuelve (25).

Me acerqué a la ventana de cristal para ligar a pupila suelta. [...] Vilma, andando de noche sola, en pijama

¹⁵ El título del cuento puede ser leído, de acuerdo con la hipótesis que desarrollo a lo largo de este capítulo, en relación con la "pasión" -en el sentido de padecimiento- de la "historia" -es decir, la construcción discursiva del género, que atraviesa y constituye a los personajes. Sin duda la "pasión de historia" alude, en una de sus posibles interpretaciones, a la subordinación y el acatamiento necesarios respecto de las normas genéricas reguladoras de la subjetividad.

baby-doll, qué ovarios (29).

Esta servidora presenciaba muda, desde su hitchcockiana ventana, el final de Vilma (30).

Le dije adiós a Vilma por la ventana (35),

ella misma es, a su vez, mirada -y asesinada- a través de su ventana:

Lo inquietante del caso, según Doña Finí, era que el aplanador de calles, quien para colmo estaba motorizado, no le desclavaba el ojo a la ventana de mi cuarto (10).

El 31 del mismo mes, mientras despedía el año con unos amigos, [Carola Vidal] murió de un tiro a la cabeza que le disparó por la ventana de su residencia un desconocido (36).

11. Lectura, repetición, ruptura.

Hacia el final del texto, el ojo masculino reubica a la narradora *del otro lado de la ventana*, como objeto al mismo tiempo de la mirada y de la violencia. El tiro *en la cabeza* que Carola recibe resulta significativo en tanto punto final que enmudece a quien intentó pensar otra relación de los hechos. Sin embargo, la nota final de la editora repone la voz femenina silenciada. Este acápite restituye -rescatando el sentido etimológico del término- la *cabeza* de mujer que da la costura decisiva a las tramas deshilachadas del

manuscrito de Carola, presentando su edición como "textimonio":

a principios de diciembre, 1982, la autora nos trajo este manuscrito que hoy publicamos en nuestra colección TEXTIMONIOS (36).

En virtud de este artificio, la lectura del texto va a constituir la instancia en la cual "la madeja de escenas sueltas, deshilachadas" (9) será puesta a significar. "Desde el momento en que la novela tiene un final abierto, inconcluso, esto implica que las historias retroceden ad infinitum ante el lector. Lo que era una interesante pesquisa de la narradora/escritora se vuelve una metáfora para un lector comprometido. La distancia entre escritora y lector/a resulta ser una cuestión de perspectiva" (Boling 1991: 93-4). Es así como el lector será el "nuevo detective" que deberá comprender que las tres tramas constituyen "un solo caso, 'una simple historia de celos'" (Boling 1991: 94). También Galván propone que "es al lector a quien corresponde concluir la pesquisa e incluso hacer justicia" (Galván 1993: 140) ya que "a diferencia de la narración policiaca con final consolador, en el que el orden queda restaurado, en la mayoría de estos cuentos no hay solución" (Galván 1993: 146).

Teniendo en cuenta la equiparación lector/ detective que la crítica propone, me interesa remarcar que la búsqueda de solución y justicia en la lectura no deben pensarse, a mi entender, solo a

nivel argumental -quién fue el asesino de Carola- ya que la obviedad de la respuesta (de acuerdo con los indicios diseminados por el texto) reclama una "justicia" de lectura que exceda lo meramente argumental y vincule en cambio los crímenes sin castigar del cuento con un orden genérico -y jurídico- que se plantea como condición de posibilidad de los mismos.

Si el primer efecto de lectura, inducido por el tono humorístico y el registro paródico del texto, es la disolución o neutralización del aspecto siniestro y violento que el argumento innegablemente conlleva, me parece lícito leer este efecto de lectura como una puesta en acto de la invisibilización social de la violencia genérica. Parecería, en verdad, que en una primera lectura de este cuento se pondrían en juego los mismos mecanismos de automatización en virtud de los cuales la violencia de género pasa, en última instancia, inadvertida.

En una entrevista, Ana Lydia Vega declara que "los crímenes que se describen en todo el libro son crímenes reales que han ocurrido en Puerto Rico, por ejemplo el caso Malén, claro que yo le cambié el nombre para evitar problemas, pero fue un caso real" (Matibag 1993: 83). Creo que esta declaración de la autora contribuye a reforzar, extratextualmente, la categorización

intratextual del cuento como "textimonio" (35) ¹⁶. En este sentido, coincido con la categorización que hace Galván de los cuentos de Vega como "thrillers socialmente conscientes" (Galván 1993: 142). En la misma entrevista, Ana Lydia continúa refiriéndose a *Pasión de historia*: "lo humorístico es una constante en ese libro, pero no esconde el hecho de que el tema principal de ese libro sea la muerte; es un libro construido en torno a la muerte. La muerte por crímenes pasionales, sexuales, o la muerte por crímenes políticos; tiene la muerte detrás de la política y el sexo. Entonces lo que pasa es que la atmósfera de los cuentos es tan humorística que quizás uno no se da cuenta de que está ante eso" (Matibag 1993: 85). Algo semejante afirma María Solá: "la amenaza contra la seguridad y la vida de la mujer está latente en casi todas las tramas del libro [...]. En diferentes registros humorísticos, desde liviano hasta macabro, cuentos como 'Caso omiso' y el relato que da título a la colección se refieren a sucesos de violencia e insensibilidad, sobre todo en las relaciones maritales o 'amorosas'. [...] Una lectura rápida de 'Caso omiso' quizá no vea el lado siniestro de este texto ameno y juguetón" (Solá 1990: 37). Concuero plenamente con estas afirmaciones puesto que yo misma, en un breve artículo sobre este cuento, me referí al argumento de

¹⁶ Como dato sociológico, María Solá afirma que "el cambio de funciones culturales que el devenir político y económico le ha impuesto a la mujer se refleja en tensiones, peleas y, en última instancia, en golpizas y asesinatos de muchas mujeres. En Puerto Rico no pasa una semana sin que leamos en el periódico que un hombre ha matado a 'su' mujer" (Solá 1990: 36).

"Pasión de historia" como "sencillo" e "insignificante" (Ostrov 1991: 78 y 82).

Por todo lo dicho, me atrevo a proponer que se trata de un texto que insta en su misma estructura el riesgo de su propia "mala lectura", esto es, esa lectura que funcionaría como instancia de reproducción ideológica al actualizar y repetir los mecanismos sociales de neutralización, naturalización e invisibilización de la violencia genérica o, mejor dicho, de los presupuestos de género que los crímenes narrados en el texto implican. La invisibilización de las variables de género que intervienen en el crimen pasional induce a categorizar esta clase de episodios sin duda como actos de violencia, pero obtura su vinculación con un orden genérico y jurídico que se plantea como su condición de posibilidad. En este sentido, me parece lícito pensar que la justicia que el texto reclama consistiría en una lectura que logre sustraerse de los mecanismos de automatización y repetición ideológica para dar finalmente esa "costura decisiva" que resignifique los actos de violencia narrados en el cuento en función de los presupuestos de género que los posibilitan.

Canon de alcoba: recetario para una escritura.

1. Principales lecturas sobre Canon de alcoba.

Si aceptamos que todo título funciona necesariamente como orientador de lecturas, no cabe duda, en el caso de *Canon de alcoba*, de que nos encontramos ante un libro de literatura erótica. Esta es, efectivamente, la línea de lectura que ha predominado en los trabajos críticos acerca de este texto, del cual se ha destacado la exploración explícita que realiza en cuanto a las posibilidades y modos de escritura del erotismo. En líneas generales, *Canon de alcoba* ha sido leído como "una celebración de la naturaleza diversa de lo erótico" (Buchanan 1996: 53), como una escritura que exalta el goce físico (García Calderón 1999: 376). Algunos trabajos críticos señalan en estos textos el despliegue de un cierto saber erótico femenino vinculado a la descentralización de las zonas erógenas, a la exploración de las posibilidades eróticas de los sentidos del oído, el tacto, el gusto (Domenella 1995; Tompkins 1992), a la representación de un Eros variado y polimorfo, a la ruptura con los espacios tradicionalmente ligados a lo erótico (García Calderón 1999): "En *Canon de alcoba* se presentan, se delinear, parejas heterosexuales y otras lésbicas; binomios o triángulos amorosos sin el respaldo de una historia de pasión o desencuentro; son relatos eróticos de pura energía y

fulgor escritural; una especie de artefactos deseantes y gozosos" (Domenella 1995: 86). Olga Uribe establece dos tipos textuales distintos en este corpus: aquellos donde la relación sexual entre mujeres propone un erotismo diferente -que, al estar explícitamente más ligado al tacto y al oído que a la mirada, destrona el privilegio fálico-, y aquellos otros -como es el caso de "Ver"- donde la relación sexual se construye dentro de los términos de poder cultural del patriarcado (Uribe 1994: 29).

Pero más allá de las distintas formas que adquiriera el erotismo en estos relatos, sus vinculaciones con el lenguaje y la escritura han constituido un punto central para la reflexión crítica. En líneas generales, las críticas coinciden en destacar la imbricación profunda entre erotismo y escritura que *Canon de alcoba* pone en juego. La propuesta estética que atraviesa estos cuentos radicaría principalmente en la postulación del erotismo como condición inherente a la escritura misma. "Escribir erótica, o hacer escritura erótica [...] implica [...] que las palabras extraigan y segreguen Eros, por la pura fuerza, ascética y desnuda, del acto de escribir" -sostiene Tununa Mercado en un breve ensayo titulado "Pensar una erótica", incluido en su libro *La letra de lo mínimo* (1994: 57-58). Cynthia Tompkins señala que "la interrelación entre la palabra, el deseo y el cuerpo [...] constituye el eje central de *Canon de alcoba* (Tompkins 1992: 137). Según Graciela Gliemmo, en *Canon de alcoba* "la escritura se exhibe como cuerpo a la par que el

cuerpo se dibuja como texto, que cada vez será leído (poseído) de un modo diferente" (Gliemmo 1991: 5). Juan Carlos Martini destaca, desde el título mismo de su artículo, "Bases para una ética del cuerpo como palabra", la vinculación entre cuerpo y lenguaje: "*Canon de alcoba* es un libro de narraciones teóricas acerca del amor, o un libro de reflexiones poéticas acerca de la sensualidad y de sus usos, o un libro de relatos filosóficos acerca de las relaciones entre la escritura y el deseo, o un libro de ensayos narrativos acerca del error implícito en todo ordenamiento que se sostenga sobre sistemas binarios, etcétera" (Martini 1988: 90).

También Rhonda Buchanan destaca la vinculación explícita que los textos de *Canon* proponen entre la sexualidad y la producción textual: "en el corazón de la materia está el poder del lenguaje para evocar, provocar, transgredir, desviar, revelar y ocultar, descubrir y develar" (Buchanan 1996: 53). Para Sandra Jara se trata "de una escritura que produce y proyecta un vínculo indisoluble entre la palabra y el deseo sexual" (Jara 1996: 422). Propone una caracterización del deseo como instancia fundamentalmente transgresora, al sostener que en *Canon de alcoba* se trata de "un deseo anárquico, sin ley, [...] que no se somete a las políticas reguladoras de las prácticas disciplinarias" (Jara 1996: 422). En cambio, Joy Logan se concentra en señalar el trabajo que *Canon de alcoba* lleva a cabo en relación con el lenguaje en tanto instancia de poder. En su lectura, "la representación del placer erótico

revela la organización del poder a nivel individual, colectivo y textual" (Logan 1992: 57). Esta crítica centra su atención en la parodización que Tununa Mercado propone en relación con el poder atribuido al Falo en los procesos de construcción de sentido. Señala que la polisemia explícita constituye una de las principales estrategias utilizadas por la autora de *Canon* para poner en cuestión la sutura de la significación que caracteriza al lenguaje falocéntrico (Logan 1992: 62).

La sección denominada "Realidades" -cuyos textos, en principio, no se alinean fácilmente dentro del género erótico-suscita aproximaciones diferentes. La misma Tununa Mercado, en una nota publicada en el diario *Página 12* el 19 de febrero de 1998, reflexiona sobre la "extrañeza" que podría producir la inclusión de los "cuatro breves textos 'políticos' en un libro de relatos 'eróticos'". Para Graciela Gliemmo, la inclusión de estos relatos "marcados por acontecimientos histórico-sociales", rompe "con la univocidad de la representación del erotismo" (Gliemmo 1994: 73). "Realidades" ocupa, según señala Ester Gimbernat González, el centro mismo del libro, de manera que "se quedan esas 'realidades' en un 'adentro' del libro" (G. González 1992: 269-270) que los márgenes contradicen, subvierten y desvalidan. A la inversa, Logan lee la sección "Realidades" como una puesta en escena de las peligrosas consecuencias políticas del sistema falocéntrico, es decir, como manifestaciones concretas del orden falocrático en la

historia argentina reciente (Logan 1992: 60). La hipótesis de Logan me parece productiva en el sentido de que abre el texto hacia una posible significación política. Sin embargo, creo que es posible otra vuelta de tuerca: leer, desde el centro físico mismo del libro, donde las referencias y contenidos políticos son explícitos, la dimensión política menos evidente que tiñe el resto de los textos que rodean esta sección. Así, las secciones de los lados - "Sueños", "Espejismos", "Eros"- que preceden y siguen a la sección "Realidades", destilan nuevos sentidos al ser leídas a partir de este núcleo textual.

Otro aspecto que ha sido reiteradamente señalado en relación con *Canon de alcoba* radica en la dificultad de clasificación genérica que estos textos exhiben: "No son cuentos, ni siquiera son relatos. Lo que Tununa Mercado nos ofrece en *Canon de alcoba* [...] son textos abiertos", sostiene Patricia Morales (1988). Según Buchanan, estos cuentos resisten cualquier clasificación al tiempo que rechazan el discurso narrativo tradicional (Buchanan 1996: 54). Por su parte, Ester Gimbernat González se refiere a la colección en términos de *novela* y destaca la ruptura que la misma implica en relación con el canon del género, "al despersonalizar a los personajes para hacerlos la escritura de cuerpos 'capaces de vida y movimiento propios en el espacio' de la página, pura artificiosidad de la palabra que los erige" (G. González 1992: 266). La "novela" prescinde, según esta autora, de los elementos

canónicos de la ficción para centrar la "anécdota" en el hacerse mismo del texto, de la escritura (267).

Algunas críticas proponen una vinculación de la estética predominante en estos relatos con los rasgos objetivistas del *nouveau roman* (Barrera López 1989). Otras, en cambio, prefieren vincular la escritura de Mercado con la economía de la "écriture féminine" postulada por las feministas francesas (Tompkins 1992; Logan 1992: 67)). Ana Rosa Domenella introduce la categorización barthesiana de *texto de goce* para caracterizar a este conjunto de relatos que, según sostiene, constituirían una escritura límite. La analogía entre el texto y el bordado propuesta en "Punto final" (el último de los relatos del libro) es leída por esta crítica como un "modelo de producción textual desde un quehacer femenino", es decir, un modelo de producción textual "marcado por el género" (Domenella 1995: 88).

2. Propuesta de lectura.

En este capítulo quiero intentar una lectura de *Canon de alcoba* centrada en las vinculaciones entre el cuerpo, la sexualidad y la escritura, acentuando no solamente la construcción textual del cuerpo, sino también la constitución discursiva de la práctica de la sexualidad. Los textos de *Canon de alcoba* exhiben una imbricación fuerte entre sexualidad y escritura, no solo a partir

de un minucioso trabajo "erótico" con el significante y la pluralidad de sentidos ya señalado por la crítica. La vinculación entre sexualidad y escritura aparece también explícitamente teorizada y tematizada en muchos de estos relatos, de manera tal que resulta posible leer el libro de Tununa Mercado como una reescritura de los discursos canónicos sobre la sexualidad, el deseo y la diferencia sexual. Pero además, gran parte de las escenas de alcoba consignadas en este *canon* proponen una equivalencia explícita entre el deseo erótico, la palabra y la escritura.

Tanto el deseo como la escritura aparecen en *Canon de alcoba* signados por una economía en común, caracterizados a partir de una misma imposibilidad, que genera para ambos la incesancia, el diferimiento infinito. El recorrido metonímico de la palabra en la cadena significante reduplica el desplazamiento del deseo y, a la inversa, el movimiento del deseo tiene en la palabra su condición de posibilidad. Sin embargo, esta postulación de implicancia y constitución mutua entre deseo y lenguaje que encontramos ampliamente desplegada a lo largo del libro, no debe ser leída, a mi entender, como una mera representación de la escena sexual. Más bien, me interesa abordar estos textos en relación con determinados discursos que postulan y teorizan la imbricación entre el deseo y la palabra. En este sentido, quisiera demostrar que el texto de Tununa Mercado puede ser pensado como una verdadera puesta en

escena -en última instancia, como una puesta en acto- de ciertos discursos sobre la sexualidad, que apuntaría a mostrar el valor no solamente representativo sino fundamentalmente performativo de esos mismos discursos. *Canon de alcoba* mostraría los efectos constitutivos de los discursos sobre el cuerpo, al invertir la función tradicionalmente descriptiva o representativa del lenguaje y proponer, en cambio, una configuración corporal y una práctica erótica determinadas por el discurso.

3. Desde el epígrafe.

Canon de alcoba define, en su comienzo mismo, los dos sustantivos que conforman su título. "Canon" es, por un lado, una composición musical caracterizada por la fuga y repetición perpetua de las voces. Por otro lado, es norma, precepto. La palabra "alcoba", por su parte, alude a un "aposento destinado para dormir" pero también a la "tertulia que los virreyes de México tenían en su palacio"¹. O sea que estas definiciones, extraídas de diccionarios anónimos y utilizadas a modo de epígrafes, instauran dos acepciones para cada una de las palabras consignadas. A partir de las posibles vinculaciones entre los significados ofrecidos para cada uno de los términos doblemente definidos, me interesa proponer una

¹ Tununa Mercado, *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn ed. (1988).

articulación que pueda funcionar como dispositivo de lectura de *Canon de alcoba*². Si "canon" alude, por un lado, a *repetición* y, por otro, a *preceptiva*, la confluencia de estos dos sentidos en la misma palabra autoriza a postular una vinculación entre repetición y norma, dicho en otros términos, entre *cita* y *ley*. De acuerdo con Judith Butler, la citacionalidad -la repetición- es constitutiva de la autoridad de la ley. La norma, la ley, se constituye como tal y adquiere autoridad precisamente a partir del hecho de su repetición. La ley entra en vigencia cada vez que se la convoca, esto es, cada vez que se la cita, esto es, cada vez que se la repite. Por consiguiente, rige, funciona, y se autoriza como tal en virtud de su propia iterabilidad: "la ley no está dada en una forma fija previa a su citación, sino que es producida a través de la cita [...]. La citación de la ley es el mecanismo mismo de su producción y articulación" (Butler 1993: 14-15).

Paralelamente, las acepciones ofrecidas en el epígrafe para el término "alcoba" -dormitorio y tertulia- permiten postular una articulación entre la alcoba como espacio -dormitorio- y la palabra. Se trata, en este caso, de la interrelación que se establece entre la palabra y las prácticas eróticas que se llevan a cabo en el espacio de la alcoba. La reunión de las dos acepciones de "alcoba" sugieren, entonces, una dimensión lingüística,

² "Como las dos definiciones preceden la lectura de la obra, dan el marco para una posible lectura de los textos siguientes", sostiene Ester Gimbernat González (1992: 265-6).

discursiva, de lo corporal.

Teniendo en cuenta entonces la duplicidad semántica de cada uno de los términos que lo componen y las articulaciones propuestas entre éstos, resulta claro que el título de este libro admite por lo menos una doble lectura. *Canon de alcoba* anuncia, por un lado, una sucesión, un *canon* de relatos en su mayoría eróticos, donde la alcoba será el escenario más frecuente. Pero, al mismo tiempo, *Canon de alcoba* pone en escena la regulación discursiva de la práctica erótica ³. Se plantea, por lo tanto, como una preceptiva erótica.

Por otro lado, si el epígrafe introduce habitualmente un elemento intertextual en la medida en que se propone como una cita extraída de otro texto, *Canon de Alcoba* ratifica y rompe a la vez esta tradición epigráfica. La presentación de dos citas extraídas de "diccionarios" confirma por un lado la condición de intertextualidad que por lo general caracteriza a todo epígrafe; al mismo tiempo hiperboliza la dimensión de autoridad que se atribuye al texto citado, ya que los diccionarios constituyen indiscutiblemente una instancia de regulación y normativización de la lengua. Pero, por otro lado, la fuente de la que han sido extraídas las citas no aparece cabalmente consignada. La

³ Joy Logan señala que el epígrafe introduce el texto de Tununa Mercado en un marco de ambigüedad y paradoja temática al tiempo que lo anuncia como una novedosa re-asociación de los códigos semióticos y semánticos que transcriben el deseo y la sexualidad en la sociedad occidental (Logan 1992: 57). También Rhonda Buchanan subraya la funcionalidad de los epígrafes en relación con la polisemia de los textos que conforman el libro (Buchanan 1996: 54).

utilización del término genérico "diccionarios" en alusión a dichas fuentes sustituye al nombre propio, a la firma que avalaría el enunciado de la cita. La borradura del nombre, la sustitución del nombre propio por un nombre común -y por añadidura plural- diluye las particularidades de la enunciación, propicia el diferimiento, el borramiento del origen, borramiento necesario para la naturalización e institucionalización de la ley: "Para ser investida de su autoridad categórica, la Ley no debe tener historia, génesis ni derivación posibles" (Derrida 1984: 104). Por el contrario, es necesario que la ley se imponga "como un orden absoluto y desligado de toda procedencia" (107).

4. La receta de escritura.

El primer texto de *Canon de alcoba*, "Antieros", es una receta, una serie de instrucciones sobre la forma correcta de realizar las tareas domésticas ⁴. Ahora bien, la primera palabra de este relato, el infinitivo-imperativo "comenzar" ("comenzar por los cuartos", dice el texto [9]), homologa dos comienzos: el del enunciado y el de la enunciación, esto es, el de las operaciones de limpieza que van a ser narradas y el de la escritura, el del cuento mismo. De

⁴ "Antieros [...] imita la escritura del tradicional recetario de cocina con una gran profusión de infinitivos usados a la manera de imperativos. [...] El énfasis en el orden y la limpieza de cada habitación es parodia de la rutina doméstica" (Mora 1994: 134).

manera tal que la serie de actos de limpieza que se sucederán a continuación admitirán ser leídos al mismo tiempo como actos de escritura ⁵. Si el gesto de escribir consiste, en principio, en una incisión, una marca, practicada con un instrumento sobre una superficie -la pluma sobre el papel, el estilo sobre la tablilla de cera, el cincel sobre la piedra- los movimientos que se consignan en "Antieros" -tallar, raspar, pulir, frotar, mediante los cuales se ejecutan las instrucciones de limpieza- remedan precisamente la incisión, reproducen el gesto fundante de la escritura ⁶:

En los baños tallar con pulidores especiales todo lo que sea mayólica y azulejos. [...] Frotar y frotar hasta sacar brillo [...]. Fregar el piso (11).

Con un cepillo sacar la tierra de las alforzas. Con un estropajo seco sacarle brillo al parquet. Si los cobres y platas estuvieran tristes darles una pasadita con Silvo (12).

Limpiar las hornallas, raspar, pulir, frotar hasta dejar todo como un espejo. Sobre los azulejos pasar un trapo con limpiador en polvo (14).

⁵ Esto es señalado también por Myrna García Calderón, quien sostiene que "la protagonista inventa un espacio y tiempo corporales que participan tanto de la limpieza y la cocina, como de la escritura" (García Calderón 1999: 378). Esta crítica reconoce explícitamente la ligazón entre cocina, limpieza y escritura: "en este cuento cocinar, limpiar y escribir se nutren de la misma energía libidinal" (1999: 377). La misma Tununa Mercado confirma esta vinculación en una entrevista con Gabriela Mora: "En 'Antieros' [afirma Mercado] solo hay un verbo en infinitivo que deambula por la casa, que es el espacio de la escritura. Se desplaza como se desplazaría la escritura, buscando la perfección o la belleza, o la precisión. [...] El paso al acto aquí es escribir, es decir ordenar, corregir, cocinar, ajustar los sabores y, por cierto, gozar" (Mora 1992: 80).

⁶ "Las primeras letras, más que escritas en el sentido actual del término, fueron talladas sobre diferentes objetos. La palabra sobre la piedra era un trabajo de sacar y no de poner" (Calmels 1998: 30).

El operativo de limpieza que se despliega en este texto apunta explícitamente a borrar, eliminar, sustraer cualquier marca, resto, mancha, pliegue o exceso que atente contra el orden que se busca instaurar:

Poner en orden las sillas y otros objetos que pudieran haber sido desplazados de su sitio la víspera (siempre hay una víspera que "produce" una marca que hay que subsanar) (9-10).

Reacomodar jabones, jaboneras, botellas de champú, de acondicionadores, potes de crema y cosméticos (11).

Reubicar, ordenar, meticulosamente dar cierta armonía a la disposición de los objetos sobre los estantes (12).

No dejar un solo pelo en ninguno de los artefactos del baño [...]. Recoger todo lo que esté tirado [...]; quitar con un plumero el polvo de los libros y de las hojas de las plantas (11).

Quitar el polvo de los marcos de los cuadros; si hubiera una mancha sobre los vidrios rociarlos con un poquito de limpiador ad-hoc (12).

Tender la cama con las sábanas bien estiradas (el pliegue es un enemigo), alisar la almohada luego de esponjarla (10).

Dar forma a los cojines, estirar perfectamente las alfombras y las carpetas (12).

Poner un gran cuidado en regar las plantas sin desparramar agua (12).

Según se desprende de los ejemplos consignados, el resultado

este operativo y de cada una de las acciones que lo constituyen es el re-establecimiento de un orden que se define por la pulcritud, la armonía, la exacta distribución de los objetos, la definición de las formas, el brillo, la ausencia de marcas y de manchas ⁷:

En el sillón más muelle, el de pana verde de preferencia, tenderse unos instantes con un pequeño cojín en el cuello y, desde ese lugar, entregarse a la *visión de un espacio deslumbrante* (12, subrayado mío).

En cada sitio por el que pasaron las escobas y los escobillones, las jergas y los estropajos, todo ha quedado *reluciente* (17, subrayado mío).

Ahora bien; los párrafos citados establecen una vinculación explícita entre este espacio que ha quedado reluciente, deslumbrante, y el orden escópico, especular: la receta indica "raspar, pulir, frotar hasta dejar todo *como un espejo*" (14, subrayado mío). Si bien "quien limpia no debe mirarse en el espejo" (11) -dice el texto-, el espejo resulta, una vez concluido el proceso de limpieza, garante del orden recién instaurado, ya que inmediatamente antes de salir de la sala, la receta recomienda

desprenderse la blusa y dejar unos momentos los pechos al aire, erguirse y, con la mano en jarras, mirarse el perfil en el espejo del fondo de la vitrina (13).

⁷ Concuerdo con Zulema Moret en que lo relevante del operativo de limpieza son "los resultados que deja la escena del limpiar: el brillo, el resplandor" (Moret 1992: 22).

Por consiguiente, me atrevo a sugerir que ese "orden" que se restaura mediante las operaciones de limpieza es, en última instancia, el orden especular, esto es, el orden de lo imaginario, ligado a la idea de completud, a la certeza de la identidad, a la presencia del sentido, a la correspondencia entre el significado y el significante (Barthes 1983: 217).

5. La escritura en la cocina.

Sin embargo, en "Antieros" se definen claramente dos espacios. Al espacio de los cuartos se opone otro ámbito, el de la cocina, explícitamente diferenciado del primero, ya que el texto se ocupa de remarcar la separación entre ambos:

Entretanto habrásé puesto en el fuego a hervir un agua [...]; esta agua hierve a olla y *puerta cerradas*, lejos de esa atmósfera pura de limpieza que exalta los sentidos en la sala (12-13, subrayado mío).

Rememorar que, *adentro*, todo está listo, que no hay nada que censurar, que [...] todo ha quedado reluciente (17, subrayado mío).

Añorar la alcoba, el interior, el recinto cerrado, prohibidos por estar prisioneros del orden que se ha instaurado unas horas antes (18).

Si el espacio de los cuartos es aquí caracterizado como el "adentro", el "interior", la cocina -separada por la puerta

cerrada- será por consiguiente el "margen" desde el cual se va a alterar el orden especular minuciosamente instaurado *adentro*⁸. El espacio de la cocina exhibe un (des)orden donde, en primer lugar, la definición de las formas que rige en los cuartos ("dar forma a los cojines, estirar perfectamente las sábanas y las carpetas" [12]), es desplazada por una proliferación de fluídos; y donde la exacta localización de los objetos es socavada por los continuos deslizamientos de líquidos y vapores que fluyen y se mezclan:

Echar el polvo detergente [...] y hacer una mezcla espumosa con agua caliente (13).

La olla echa humos que ascienden al tuérdano (15).

El aceite cubre la superficie de los aguacates pelados, resbala por su piel y se chorrea sobre el plato; [...] la sangre brota de la carne [...]; el limón despide sus jugos (16).

En segundo lugar, el movimiento de *sustracción* que en los cuartos unifica las acciones de barrer, quitar, recoger, sacar, etc., es reemplazado en la cocina por un movimiento de *adición* cuyo efecto es un plus, algo *más* que se deja ver -brote, surgimiento, expulsión:

El ajo expulsado de su piel con el canto del cuchillo deja aparecer una materia larval; [...] la piel de los

⁸ De acuerdo con Rhonda Buchanan, la cocina constituye el espacio marginal que separa el santuario interior y privado del dormitorio del espacio público exterior (Buchanan 1996: 55).

garbanzos se desliza entre los dedos y el grano sale despedido sobre la fuente; [...] el huevo sale de su cáscara y deja ver su galladura; [...] al calamar le salta, por acción de los dedos, una uña transparente de su mero centro; a la sardina le brota un pececillo del vientre; la lechuga expulsa su cogollo (16).

Finalmente, la dinámica de la *mezcla*, de la *fusión* que se despliega en la cocina, tiene como resultado la *transformación*:

La leche se espesa en la harina de la salsa (16).

El tiempo transcurre agigantando los granos del arroz, creando espumas suplementarias en la superficie del caldo (15-16).

En el silencio, percibir con absoluta nitidez el ruido de la transformación de la materia (17).

En función de lo dicho, me parece lícito proponer que la cocina se plantea no solo como un espacio sino también como una operación que, "a olla y puerta cerradas" (13), socava la identidad de las formas, la inmovilidad de las localizaciones, y en cambio pone en escena pasajes, tránsitos, transformaciones ⁹.

⁹ Es interesante contrastar este relato con otros dos cuentos que refuncionalizan el espacio de la cocina y la actividad de cocinar. Me refiero a "Lección de cocina" de Rosario Castellanos en *Album de familia* (1971) y a "Haute cuisine" de Amparo Dávila, en *Tiempo destrozado* (1959). En estos cuentos el espacio de la cocina, tradicionalmente pensado como invisible, improductivo y doméstico, aparece transformado en un espacio "estética y éticamente productivo". Kemy Oyarzún analiza minuciosamente estos dos textos en "Beyond Hysteria: 'Haute Cuisine' and 'Cooking Lesson'. Writing as Production" (Oyarzún 1990: 88).

6. La cocina de la escritura.

Teniendo en cuenta la homologación establecida entre la escritura y las operaciones domésticas por un lado, y la división de espacios que propone "Antieros" por otro, me interesa pensar este relato - construido a partir de una sumatoria de diferentes operaciones de inscripción, de incisión- como una puesta en escena de dos posibles funcionamientos de la escritura. Si aceptamos que las recomendaciones, las "órdenes" que dictaminan el modo de ejecutar correctamente la limpieza, admiten ser leídas como prescripciones de escritura, podemos proponer que ese orden "reluciente" que la receta recomienda para los cuartos tendría anclaje en una economía escrituraria donde la *syn-taxis* -la disposición conjunta de los elementos- organiza "correctamente" el espacio no sólo en los cuartos sino también en la página. Se trataría -en términos de Roland Barthes- de "copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura" (Barthes 1974: 15). El texto "canónico", que este crítico vincula a una práctica "confortable" de la lectura, traslada su organización escrituraria a las condiciones de un espacio -el de los cuartos- que se define fundamentalmente como confortable. La especularización entre los cuartos y la página -la *cuartilla*-, la correlación entre el orden de la escritura y el orden del espacio, permiten pensar, en principio, en un tipo de escritura que se

postula como transparente, que borra toda marca de sí misma, de su propia intervención. Se trata en este caso de una escritura sin repliegues -"tender la cama con las sábanas bien estiradas (el pliegue es un enemigo)"(10)-; sin derroche -"calcular [...] los movimientos para economizar el máximo de tiempo posible" (10)-; sin diseminación -"regar las plantas sin desparramar agua" (12)-.

El principio de sustracción que rige en el espacio de los cuartos, o de la cuartilla, instauro un orden de cosas que debe mostrarse como producto acabado; un ordenamiento que oculta, que disimula el proceso de su propia producción. Por consiguiente, en los cuartos, en esa zona llamada "el adentro" (17), tiene lugar una escritura que, al tiempo que escribe, proscribire sus propias marcas.

En la cocina, en cambio, donde las sustancias se entremezclan y fluyen, brotan, resbalan, chorrean; donde nada permanece igual a sí mismo sino que todo deviene, se transforma y cambia de estado, el ocultamiento de las propias marcas de la escritura retrocede ante la exhibición de los gestos de inscripción, de marcación. En este espacio, el imperativo ya no es borrar, quitar, sustraer las marcas sino por el contrario, re-marcarse, re-escribir la superficie del propio cuerpo:

Cubrir con un poquito de aceite los pezones erectos, rodear con la punta del índice la aureola y masajear levemente cada uno de los pechos (16-7).

Con el mismo aceite con que se ha freído algunas de las tantas comidas que ahora bullen lentamente en sus fuegos untarse la curva de las nalgas, las piernas, las

pantorrillas, los tobillos [...]. Untarse todo el cuerpo con mayor meticulosidad, hendiduras de diferentes profundidades y carácter, depresiones y salientes (16-18) ¹⁰.

En este punto, creo necesario recordar que -tal como señalamos más arriba- en el espacio reluciente de la sala el cuerpo se *mira* en el espejo de la vitrina (13), es decir, se aprehende como imagen ya constituida y refrenda, por lo tanto, el orden de lo imaginario. Pero en la cocina, en cambio, el cuerpo no es mirado sino untado, ungido, penetrado por "las mezclas que la piel ha terminado por absorber" (18).

Por lo tanto, me parece lícito proponer que esa unción meticulosa del cuerpo, esa re-marcación de cada una de sus hendiduras y salientes, reescribe el dibujo de un mapa corporal ya *inscripto* sobre la materialidad del cuerpo. Dicho de otro modo, la minuciosa remarcación de los pliegues corporales llevada a cabo en el ámbito de la cocina puede ser leída, a mi entender, como una operación de reescritura, que apunta a poner de relieve -a remarcar- los trazos invisibilizados de la escritura en el cuerpo.

¹⁰ Desde otra perspectiva de lectura Joy Logan considera que "Antieros" constituye un relato sobre el autoerotismo femenino, que rechaza la concepción sexual tradicional de las mujeres como objeto pasivo de la subjetividad masculina activa (Logan 1992: 63). Por su parte, Zulema Moret propone que este relato "invierte los lugares del deseo. De la alcoba, lugar convencional del placer, la protagonista se desplaza para asumir su corporeidad de sujeto deseante a la cocina, nuevo lugar del rito y del goce" (Moret 1992: 22). En este mismo sentido, Myrna García Calderón interpreta este texto como "un desafío a ciertas visiones estereotipadas acerca de espacios, deseos y roles sociales. El espacio doméstico, tradicionalmente excluido de la retórica erótica, es el lugar de encuentro de variados niveles de placer" (G. Calderón 1999: 377).

Y, en tanto repetición del gesto de marca, de incisión, la reescritura destaca la materialidad corporal como un efecto de escritura. Es decir, la escritura de la cocina exhibe la corporalidad como resultado de un proceso de inscripción en el "cuerpo receptivo de la carne" (15); postula una materialidad corporal constituida a partir de "las mezclas que la piel ha terminado por absorber" (18).

Por consiguiente, quien abre la puerta de la cocina atraviesa (literalmente *trans-grede*) el umbral del orden especular que rige en los cuartos. Ahí, donde "el agua hierve a olla y puerta cerradas" (13), se cocina un des-orden en el cual los principios de identidad, forma y localización, son desestabilizados por el continuo pasaje, el tránsito y la transformación. Y este "desorden" gozoso de la cocina tendría anclaje en esa escritura que opone la densidad a la transparencia, la materialidad de la letra a la presencia cierta del sentido, la producción al producto. La fijeza de la significación es aquí desplazada por una *densidad de sentido* —y de los sentidos— que da cuerpo a la escritura:

Probar una y otra vez [...] los sabores, rectificándolos, dándoles más cuerpo, volviendo más denso su sentido particular (17, subrayado mío).

A partir de todo lo dicho, quiero proponer que lo que la escritura de la cocina exhibe es, precisamente, la cocina de la escritura, es

decir, eso que "hierve a olla y puerta cerradas" (13): los propios efectos de construcción, de inscripción, la performatividad y no la mera representatividad de la escritura ¹¹.

Al mismo tiempo, el texto sugiere que el saber propio de la cocina, o el saber del texto, de la escritura, des-ordena el saber hegemónico sobre las cosas ¹² al prescindir del "sabor" como categoría que establece y organiza lo comestible:

Saber, por ejemplo, que una berenjena, como en el viejo cuento, puede estar arrinconada en el fondo, como bola de toro de exportación; que las zanahorias pueden tener un pedregal de azúcar y arroz y ajos y una puerca de un papá y recubiertas de un opaco preservativo; que los pepinos pueden servir a la muchacha de las historias inmorales en sus ceremonias narcisistas (14) ¹³.

En la cocina, "lejos de esa atmósfera pura de limpieza que exalta los sentidos en la sala" (13), la receta ya no recomienda contemplar el cuerpo en el espejo de la vitrina, sino

oler la oliva y el comino, el caraway y el curry, las

¹¹ Myrna García Calderón se refiere a la escritura de "Antieros" como "un cocido preparado a fuego lento donde cada ingrediente es seleccionado y medido de manera cuidadosa para que sirva al efecto total" (1998: 377).

¹² De acuerdo con Jacques Derrida, el "texto" es esa instancia que inscribe y desborda los límites del discurso. Ese discurso y su orden (esencia, sentido, verdad, querer-decir, conciencia, idealidad, etc.) son *desbordados* por una textualidad general que se propone como una cierta remarca y no necesariamente se limita a los escritos literalmente sobre la página. La escritura no tiene [...] más límite exterior que el de una cierta *re-marca* (Derrida 1977: 79).

¹³ En la lectura de Zulema Moret, este párrafo pondría en escena un saber que se vincula con formas de erotismo propias de un "patriarcado obsoleto" (Moret 1992: 23).

mezclas que la piel ha terminado por absorber
transtornando los sentidos (17-8).

Comoción de los sentidos en el espacio de la cocina. Comoción del sentido en el espacio del texto, la escritura de la cocina -o la cocina de la escritura- encarna un saber del sabor y un sabor de saber. El juego de palabras no es caprichoso, dice Barthes, ya que "saber" y "sabor" comparten la misma etimología. La escritura de la cocina sustrae los objetos de la finalidad que les prescribe un determinado orden discursivo e instaura el sabor de un saber-otro, un saber del texto, de la escritura, de la lengua misma en su gesto primigenio de incisión. Si la escritura implica una reflexión sobre el saber (Barthes 1989: 125), "Antieros" literaliza esta reflexión al poner en escena el saber/sabor de la escritura: "la escritura se encuentra allí donde las palabras tienen sabor" (Barthes 1989: 127).

7. Modos de leer.

Hasta ahora he intentado demostrar que "Antieros" propone una vinculación entre espacio y escritura fundada en una serie de operaciones que constituyen y organizan a la vez el orden espacial y el orden de la escritura. Ahora me propongo trabajar la

articulación que se plantea entre el espacio y la lectura en el relato titulado "La casa del amor" ¹⁴. Parto de la hipótesis de que el recorrido del espacio del museo y la contemplación seriada de los cuadros que se describe en este relato pueden pensarse como un recorrido de lectura. El museo aparece aquí como un espacio que debe ser transitado mediante una circulación pautada, señalizada:

Los censores hacen su trabajo institucional: señales, indicadores, guías, flechas nítidamente expuestas para evitar la digresión y encauzar la mirada. [...] Nadie osaría transgredir ese orden estructurado con precisión: los electrodos sobre las sienas impiden la desatención, o la atención flotante, obligan a una dirección y a un cauce (96-97).

El dispositivo de control aludido en este párrafo apunta explícitamente a reducir, a encuadrar toda posible "dispersión de los sentidos" (93) -o del sentido- imprimiendo una dirección determinada al recorrido, acotándolo y encerrándolo "dentro de límites, en el espacio lineal de los pasillos del museo" (93). Paralelamente, la misma configuración lineal de este espacio propicia un recorrido -una lectura- direccional, teleológica, que conduce sin digresiones a la recuperación del sentido como fruto, acumulación, ganancia, tanto para la mirada que recorre linealmente

¹⁴ Esta diferenciación entre escritura y lectura es meramente operativa, puesto que -como ya señalé anteriormente-, me apoyo en las teorizaciones de Jacques Derrida. Según este autor, lectura y escritura constituyen dos instancias de un mismo proceso, entre las cuales no cabe establecer relaciones de jerarquía ni de anterioridad, en la medida en que la operación de *injerto* se propone como condición de posibilidad de la lectura/escritura de todo texto: "Escribir quiere decir injertar. Es la misma palabra" (Derrida 1975: 533).

el "museo" como "para-tra que recorle +er+ce" ¹⁵ ". El museo, "espacio institucional por definición, determina y regula la mirada sobre el cuadro, a la vez que enmarca -literalmente- el canon estético. El espacio del museo interviene activamente en la regulación de la mirada estética: prescribe "un recorrido visual que será mera contemplación" (96). En ese recorrido, las "superficies vistas desde lejos [...] impulsan a leer una historia compuesta a la altura de los primitivos, el barroco o el renacimiento" (94-95). Es decir, la linealidad del recorrido propicia la lectura de una historia -un argumento- clasificable, categorizable a partir de una visión "desde lejos", de una mirada panorámica dirigida a reconstruir la totalidad de la imagen, la completud del sentido.

Sin embargo, así como en "Antieros" se mostraban dos funcionamientos diferentes de la escritura, del mismo modo, en "La casa del amor" se contraponen explícitamente dos regímenes de lectura. A la mirada totalizadora -signada por y subsidiaria del orden imaginario del sentido- se opone otra mirada posible sobre el cuadro -otra lectura posible del texto:

El acercamiento paulatino pone en descubierto la pasta rugosa o estucada, protuberante o lisa. La historia desaparece y la pintura se reanima como ante un ojo

¹⁵ De acuerdo con Jacques Derrida, el logocentrismo erige la escritura fonética -que en su estructura misma privilegia la linealidad- como modelo de escritura. Ahora bien; "la línea sólo representa un modelo particular, sea cual fuere su privilegio. Este modelo ha devenido modelo" (Derrida 1986: 114). Al comenzar a escribir sin línea, ya se trate de escrituras literarias o teóricas, "se vuelve a leer la escritura pasada según otra organización del espacio" (Derrida 1986: 116).

virgen en sus movimientos de violencia y goce (95).

Se trata ahora de una mirada "de cerca" que prescinde de la historia, del argumento, para cernirse sobre la materialidad de la pintura, o de la escritura. La recuperación del sentido como finalidad de la lectura se suspende en la medida en que, al acercarse a la tela, la mirada se desvía del recorrido lineal que prescribe el museo y des-cubre, a partir de ese mismo desvío, el soporte material del cuadro, o del texto. Es decir, esa mirada/lectura "de cerca" transgrede el orden del significado y recupera en cambio la materialidad del significante:

La materia que los custodios inscriben y señalizan se ablanda, cede, libera su agujón perverso. [...] La materia no se ve ni se transita por arqueología, ni por belleza; la moral pigmea que le inscriben no llega a clausurar la potencia que se descompone al borde de la línea (97).

El desvío del recorrido lineal -tanto en el pasillo del museo, como en el renglón del texto- supone al mismo tiempo un desvío del sentido. Más allá de "el borde de la línea" (97) se des-borda la certeza del sentido, y la lectura se instala precisamente en el desborde, en el exceso, en la multiplicidad, en la indecidibilidad

del (sin)sentido ¹⁶. Sin embargo, el desborde del sentido, el exceso del sinsentido, constituyen el límite de la escena de la representación, el borde del lenguaje, el pliegue donde se descubre la densidad de la pintura, la materialidad de la letra ¹⁷. Por consiguiente, se trata aquí de una lectura que se cierne sobre lo *obsceno* en sentido literal, etimológico: aquello que debe permanecer fuera de escena, "a olla y puerta cerradas" (13), como se anunciaba en "Antieros".

8. Localizaciones.

Hasta este momento intenté plantear las posibles vinculaciones que el texto de Tununa Mercado permite establecer entre la configuración de espacios, por un lado, y las operaciones de escritura y lectura, por otro. Quiero proponer ahora que en la sección denominada "Espejismos", una determinada estructuración del

¹⁶ Estos diferentes modos de leer -de mirar- que el texto de Tununa Mercado explicita, pueden vincularse con la distinción que Roland Barthes establece entre texto de placer y texto de goce. La mirada que se propone recuperar el sentido, reconstruir la totalidad de la imagen del cuadro, permanece dentro del orden de lo imaginario, garante del placer, de la certeza, de la identidad. La mirada que prescinde de la totalidad, en cambio, abre la posibilidad a la experiencia del goce, esa experiencia que pone en jaque la completud imaginaria del sujeto, "hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, [...] pone en crisis su relación con el lenguaje" (Barthes 1989: 25).

¹⁷ De acuerdo con Gimbernat González, "la subversión de la mirada ha obviado los caminos trazados para elegir ver ese 'depósito de clandestinidad'" (G. González 1992: 269).

espacio interviene activamente en la construcción de lo corporal/sexual. En I -el primero de los tres breves relatos que componen esta serie- se describen los movimientos de tanteo que, en medio del bullicio del mercado, realiza un misterioso ser aludido como *gancho-mano*. Así, desde

una grieta del suelo, de más abajo de un presumible hondo sótano de miseria y desesperación, de una cárcel subterránea que nunca nadie conoció, de un infierno supuesto pero negado por el poderoso estruendo exterior, sale un llamado que no tiene voz sino que es pura señal (22).

El llamado mudo que emite este gancho "busca llamar la atención de los paseantes tratando de que alguien advierta su señal y se incline a mirar en la negrura" (23). Sin embargo, al final del texto, se hace explícito que fracasa en su intento:

a unos pasos de los paseantes que pretendía atraer y a una distancia breve del ojo que quería conmovier desde su cárcel, el gancho del mutilado [...] desaparece y reaparece, [...] decidiendo, finalmente, ocultarse (23).

En II, en cambio, el espacio subterráneo es desplazado por un puente, sobre el cual un hombre se pasea "sintiendo que la calle y el mundo se extendían a sus pies como una alfombra" (24), y exhibiendo "un enorme sexo gris oscuro" (24). En III, el espacio del metro se convierte en escenario donde otro hombre exhibe su

sexo.

Mientras que en II y en III el texto utiliza un lenguaje explícito para referirse al órgano sexual masculino, en I, por el contrario, no hay marca explícita en cuanto al sexo de ese ser que se asoma desde la alcantarilla. Se trata, por consiguiente, de un no-sexo, un sexo sin marca significativa, lo cual convierte la forma de gancho-mano en una incógnita, es decir, en un gancho-signo de interrogación, que bien podría encarnar la insistente pregunta que el sexo femenino constituye en el discurso de Occidente. La invisibilidad y la ubicación subterránea del gancho contrastan abiertamente con la correspondencia explícita que en II y en III se establece entre el sexo masculino que se exhibe y la mirada que a éste se dirige. En efecto, en II, cuando el hombre se pasea desafiante mostrando su sexo sobre el puente,

la gente los miraba pasar. Algunos los seguían con los ojos [...]; otros guardaban en su interior la imagen, estáticos, tratando de preservarla intacta en la memoria (24).

Es decir que la localización del hombre arriba del puente y la conjunción entre el pene y la mirada por un lado, y la ubicación subterránea y la invisibilidad del gancho por otro, mostrarían, a mi entender, la diferente jerarquización que define la dualidad genérica masculino/ femenino y la consiguiente entronización del Falo como estructurante de la organización simbólico-discursiva:

su pene báculo y el aire arrogante de su andar, hicieron del hombre el centro y del puente un escenario (24, subrayado mío).

Tal como afirma Joy Logan, "desde la altura del puente el hombre y el pene confirman su posición como centro de todo discurso [...]. El exhibicionista simboliza metonímicamente la universalidad del falocentrismo" (Logan 1992: 60).

También en III, donde otro hombre se exhibe en el metro, "el pene ejercía una atracción tan poderosa que resultaba imposible hurtarle la mirada" (26). Resulta lícito proponer entonces que la exhibición del órgano viril que tiene lugar en estos relatos y la postulación de éste como punto de concentración de las miradas, alude a la vigencia cultural del orden falogocéntrico y de una escena de la representación regida por una economía de lo visible que privilegia la definición de las *formas*. En efecto, en III la relación que se establece entre el pene y la mirada sugiere explícitamente una vinculación estrecha entre los atributos otorgados al sexo masculino y el privilegio cultural de lo visible:

Entre el pene portentoso y esa mirada que lo envolvía y lo absorbía había un vínculo tan fuerte como el que podía unir, inesperadamente, a dos iguales que se descubren. [...] Recibida su forma, su peso y su brillo por esa mirada [...]; suavemente penetraba su imagen y se daba un lugar y una resonancia en la retina (27).

Por otro lado, resulta elocuente, en mi opinión, el hecho de

que tanto en II como en III las miradas que se concentran en la imagen fálica carezcan de marca genérica. Al hombre que exhibe su pene arriba del puente "la gente lo miraba pasar" (24); del mismo modo, el pene exhibido en el metro se convierte en "objeto de admiración colectiva" (26) y es observado simplemente por una "persona" (27). La sustracción de las marcas de género de las miradas que se ciernen sobre el sexo masculino alude, a mi entender, a la pretendida generalización y universalización de la mirada que legitima la centralidad de lo masculino, la entronización del falo y la consiguiente subordinación de lo femenino. Joy Logan se refiere a estos relatos de la siguiente manera: "El símbolo fálico tradicional, el pene, es expuesto, proclamando su autoridad y dominio tanto en lo real como en lo simbólico. [...] En este esquema lo femenino, carente de falo, será relegado al ámbito de debajo del puente, una posición inferior signada por la falta, la no-identidad y la necesaria sumisión al Falo" (Logan 1992: 60) ¹⁸.

En función de lo expuesto hasta ahora, resulta claro que una particular distribución y configuración de los espacios interviene activamente en la construcción de la diferencia sexual, en la medida en que ésta se define a partir de oposiciones topográficas ya generizadas: alto/ bajo; exterior/ interior; centro/ margen;

¹⁸ De acuerdo con esto, no comparto la lectura de Myrna García Calderón, para quien las propiedades del gancho-mano en I "parecen estar más cerca de las de un pene que intenta atraer sobre sí la mirada pública" (G. Calderón 1999: 378).

público/ privado. Sin embargo, creo que la localización privilegiada del pene en la distribución del espacio y su explícita ubicación como punto de concentración de la mirada -o del discurso- no deben ser leídas en el sentido de una ratificación o aceptación acrítica de los contrastes aquí planteados. Por el contrario, considero que el contrapunto de espacios y miradas que configura los relatos de "Espejismos" hace explícitas las variables de género que intervienen en la construcción cultural de la diferencia sexual. Las oposiciones dicotómicas que atraviesan estos relatos se muestran constitutivas de la diferencia, y sugieren que los cuerpos se construyen a partir de un sistema previo de valoración y significación que distribuye lugares y papeles ya atravesados por variables de género. Los contrastes que exhiben estos relatos hacen evidente que los lugares y papeles sexuales se distribuyen a partir de una matriz dual previamente generizada. Por lo tanto, creo pertinente sostener que la estructura oposicional que configura los relatos de "Espejismos" constituye una estrategia de desconstrucción del reparto de papeles establecido por la economía falocéntrica ¹⁹.

¹⁹ La lectura que estoy proponiendo para estos relatos no es en modo alguno incompatible con la torsión que -según señala Rhonda Buchanan- la exhibición del órgano viril como centro de la escena significa respecto de la usual objetivación del cuerpo femenino por un observador masculino (Buchanan 1996: 56). Del mismo modo, mi análisis no excluye la afirmación de Olga Uribe, que sostiene que al poner en primer plano el cuerpo sexual masculino como nuevo objeto de visión, Mercado cambia el marco de visibilidad (de lo que se puede ver) (Uribe 1994: 29).

9. Cuerpo y mirada.

En el relato titulado "Ver" asistimos nuevamente a una puesta en escena -que me propongo leer como desconstructiva- del reparto de papeles que prescribe el contrato heterosexual. En este relato, un personaje masculino eminentemente voyeur observa día tras día a la mujer que habita enfrente. Pero a diferencia de las localizaciones sexuales propuestas en "Espejismos", donde la exhibición pública del sexo masculino que se relata en II y III contrasta con la invisibilidad subterránea de lo femenino en I, en "Ver" el sexo femenino se exhibe abiertamente en el *interior* del departamento de la muchacha. El hombre que mira a través de la ventana es aludido como el "mirador" (32), el "espectador" (33); el "observador" (33), de manera tal que la función de observar, el privilegio de la mirada, aparece aquí como especificación del género masculino. El objeto de la mirada -o de la representación- es, en cambio, el cuerpo femenino.

Es decir que este relato reconstruye, reescribe, la escena erótica de acuerdo con los papeles y atribuciones genéricas establecidos por un orden escópico que constituye la diferencia sexual a partir de la oposición mirar/ ser objeto de la mirada. Desde su mismo título, el relato se propone ver la escena escópica y así re-ver los presupuestos y convenciones de género que la

subtienden ²⁰.

Por otro lado, el texto construye el acto de observación y la escena observada como un acto teatral, como una obra que se representa diariamente y que se repite siempre en los mismos términos ²¹:

Para mirarla con comodidad hay que apagar las luces un rato antes, situarse en el centro del espacio de observación [...]. La penumbra es la única condición para mirar, [...] sólo se está en libertad de encender la luz y de reiniciar la vida ordinaria cuando ella se haya entregado al sueño (33).

Sin embargo, mientras que en los relatos anteriormente analizados la desnudez del pene "se daba un lugar y una resonancia en la retina" (27) al encontrar en la mirada el correlato preciso y exacto de sus atributos (forma, solidez, localización), en "Ver" el efecto que la visión del sexo femenino produce en el espectador se describe de esta manera:

²⁰ También Sandra Jara lee desconstructivamente la polarización sujeto/objeto de la mirada que subtiende este relato (Jara 1996: 420). Por su parte, Olga Uribe señala que las imágenes del cuerpo femenino presentadas en "Ver" construyen "una femineidad que representa la complicidad con la visión que la cultura patriarcal tiene del cuerpo femenino como fetiche y artículo de consumo" (Uribe 1994: 28). Si bien esta observación es exacta, creo que la construcción "cómplice" de lo femenino que esta crítica señala debería ser leída como re-marca (o puesta en relieve), reescritura de esa misma construcción genérica.

²¹ Graciela Gliemmo define como "objetivista" la poética de este relato y establece una vinculación entre la figura del voyeur y el lector, "ambos mirones rituales" (Gliemmo 1993: 299). Por su parte Olga Uribe homologa la mirada masculina a una cámara de cine que recorre el lugar de la acción y va componiendo el escenario: "desde el principio, la mirada del observador es la que ordena la narrativa y el espacio sexual del texto" (Uribe 1994: 24-25).

El sexo en el centro de la escena, así expuesto, entre dos columnas, como un hogar encendido por la horda o como un nido de pájaros, o como una zarza de fuego, o como un sacrario, lo obliga casi a cerrar los ojos, enceguecido por una llamarada que momentáneamente se hubiera abstraído de la carne y del cuerpo, de la muchacha y hasta de la condición femenina. *Sus ojos exactamente a la altura del sexo abierto y dispuesto tardan en reacomodarse a la realidad* (38, subrayado mío).

El enceguecimiento momentáneo del espectador, el lapso de tiempo que éste necesita para reacomodar la vista, remiten a una no-correspondencia, a un desfase entre la mirada marcada como masculina y el sexo femenino como objeto de esa mirada. Por consiguiente, me parece posible leer en este relato la paradoja que interviene en la construcción cultural del cuerpo femenino. Si, por un lado, el cuerpo de las mujeres es el objeto de representación por antonomasia en una cultura que privilegia el orden de lo visible, por otro lado ese mismo orden escópico relega al sexo femenino al dominio de lo irrepresentable. Mientras la materialidad del sexo masculino encarna los atributos de forma, solidez, localización y visibilidad, el sexo femenino, en cambio, es materializado como negación de esos atributos. Es decir, el sexo de las mujeres se construye discursivamente como falta, vacío, nada, o castración realizada, en virtud de la connivencia de larga data -señalada por Irigaray- entre el privilegio de la visión y las

características que se atribuyen al sexo masculino ²². Por lo tanto, el "enceguecimiento" del observador ante la visión directa del sexo de la muchacha en el relato que nos ocupa, puede ser leído, a mi entender, como una manifestación de los límites de la visión, es decir, como una puesta en acto de los límites de una escena de la representación que se estructura -como dijimos- a partir del privilegio de lo visible.

10. Cuerpo y discurso.

Si se acepta que lo femenino ocupa, en nuestra tradición cultural, el lugar de la otredad; si encarna una suerte de negativo en relación con un positivo representado por lo masculino; en una palabra, si lo femenino se define a partir de la carencia o de la negación de determinados atributos propios de lo masculino, resulta que la materialidad corporal de las mujeres estaría construida como desvío respecto de la norma masculina: deformación, exceso, excrecencia, falta, mutilación, apéndice. En el relato titulado "En qué lugar", la voz que narra dice:

²² Recordemos que esta misma paradoja se plantea en el cuento "Las vestiduras peligrosas" de Silvina Ocampo, analizado en otro capítulo. Allí, el cumplimiento del imperativo de *darse a ver* que forma parte de la construcción cultural del género femenino, termina funcionando como transgresión de esa misma construcción genérica.

Se levanta por debajo de la piel, crece como una cornamenta. No cubre ni ocupa ningún espacio vacío. [...] El agujero y el nuevo órgano que crece (cuerno, miembro, excrecencia) conviven en el cuerpo; el muñón y la protuberancia se complementan, pero no embonan, no calzan uno en el otro. Como si te cortaran el brazo y te creciera una buba, como si te arrancaran la uña y te creciera una joroba. Ni ojo por ojo, ni diente por diente, sólo la deformación (87).

Agujero por un lado y nuevo órgano por otro -protuberancia, excrecencia, buba, joroba-, la materialidad corporal femenina se establece en términos de *falta* y de *exceso* al mismo tiempo, en relación con el sexo masculino instalado en el lugar de la norma ²³. En tanto objeto de la mirada, de la representación y del discurso, el cuerpo femenino (el gancho-mano-signo de interrogación del primer "Espejismo") encarna -tal como su misma forma sugiere- una pregunta inagotable para "El" sujeto de la ciencia:

Andamos por el mundo como una raza nueva, como una especie que espera su clasificación [...]. Somos cientos de miles. Nos objetivan en seminarios, nos descomponen en lecciones de anatomía (88).

En este relato, cuyo título -"En qué lugar"- instaura la pregunta

²³ Si bien Thomas Laqueur propone dos modos históricos diferentes que signaron el pensamiento del sexo-cuerpo (el modelo de sexo único, según el cual las mujeres serían hombres imperfectos, por un lado; y el modelo de dos sexos radicalmente opuestos e irreductibles que se impone a partir del siglo XVIII, por otro), este último no supone, por sí mismo, un pensamiento efectivo de la diferencia. En la medida en que la oposición dual de los sexos implica diferencias jerárquicas entre los polos de dicha oposición, el cuerpo femenino se establece como diferencia, desvío, respecto del cuerpo masculino constituido como paradigma (Laqueur 1994: 21 y ss.).

por la localización simbólica de lo femenino, la diferencia sexual se traduce en términos territoriales y políticos de exclusión:

Por lo que hemos perdido y por lo que nos ha crecido, no ocupamos un espacio que naturalmente debiéramos ocupar entre los humanos, entre los propietarios, entre los ciudadanos, entre los nacionales, locales, regionales habitantes del mundo (88).

11. El cuerpo como espectáculo.

En el relato titulado "Ver", el hombre que, instalado en el punto de observación de su ventana, contempla a la mujer calle de por medio, interviene de algún modo en la ceremonia autoerótica de ésta, ya que su acto de observación, su mirada, resulta constitutiva de la escena que tiene lugar en el cuarto de enfrente:

Podrá girar cien veces en redondo por el cuarto, mirarse en un espejo (ha de haberlo, en la pared junto a su ventana, la que no se ve, pues ella toma actitudes que se corresponden con su imagen *repetida en alguna parte* y crea figuras con sus brazos y piernas que *solamente tienen sentido si se reflejan en algo*) (35-36, subrayado mío).

A partir de la construcción espacial que plantea el cuento, es posible establecer una relación de equivalencia entre el espejo y la mirada del espectador: éste, desde su punto de observación -la ventana de enfrente- no puede ver el espejo colocado sobre la pared

adyacente a la ventana en la habitación de la muchacha. Dada esta distribución espacial, resulta que el espejo y la mirada del hombre reflejan desde un mismo ángulo de visión -desde un mismo punto de vista- los movimientos de la mujer. Por consiguiente, me atrevo a pensar que la mirada del observador -situado del otro lado de la calle- se reduplica en el espejo ubicado en el interior del cuarto.

A partir de esta equivalencia entre el espejo y la mirada, podemos plantear varias hipótesis. En primer lugar, el párrafo citado hace explícito que los gestos de la muchacha "solamente tienen sentido si se reflejan en algo". Y estos gestos y actitudes "se corresponden con su imagen repetida en alguna parte" (36). Esta repetición de la imagen puede ser leída -más allá de lo literal- en relación con la noción de performatividad genérica que hemos sostenido a lo largo de todos los capítulos. Si tenemos en cuenta que -según propone Butler- la identidad de género se construye performativamente como *repetición*, como cita de un modelo genérico legitimado, la repetición de la imagen de la muchacha en el espejo puede entenderse precisamente como cita, repetición, iteración de un modelo de género que encontraría en el espejo -o en la mirada del observador masculino- un dispositivo regulador. El espejo y la mirada funcionan en este relato como instancias reguladoras y legitimadoras de la performance de género de la muchacha.

En efecto, si el *sentido* de sus movimientos depende de que se reflejen "en algo" (36), podemos pensar -especularmente- que ese

sentido depende, al mismo tiempo, de que sus movimientos reflejen, reproduzcan, repitan "en algo" los gestos que el modelo legitimado de femineidad sanciona como "apropiados". Dicho de otro modo, la inteligibilidad del cuerpo de la muchacha estará determinada por la citacionalidad. Pero además, el relato sugiere que la inteligibilidad del acto erótico mismo radica en que éste también se constituya como repetición, cita, iteración de un acto previamente significado. El espejo y la mirada marcan, por lo tanto, ese sentido -esa inteligibilidad- si consideramos que el reflejo del acto de la muchacha, la imagen misma de la escena erótica reflejada en el espejo, es garantía de la pertenencia del acto al dominio de lo especularizable, esto es, de lo discursivizable, de lo significable. Es decir, la posibilidad misma de especularización supone un acto que se realiza precisamente dentro de los límites de lo imaginario.

En el relato titulado "Oír", el acto erótico -en este caso se trata de dos muchachas- también aparece determinado por la presencia de una tercera mujer que, aunque en sentido estricto se encuentra "fuera de la escena", como el observador de "Ver", sin embargo la constituye:

No está allí con ellas, es cierto, pero desde donde está incide con su presencia, marca los gestos de las otras que, sin integrarla, tampoco la han segregado del todo (44).

Las otras habían advertido su presencia junto a la

puerta, habían preferido no delatarla y, estaba claro, habían terminado por incluirla como parte del triángulo (46) ²⁴.

De manera que esa presencia del otro que desde afuera interviene e incide en la escena erótica puede ser pensada, a mi criterio, como una instancia reguladora y legitimadora de esa misma escena. El otro (espectador, oyente o espejo propiamente dicho) refleja o especulariza el acto erótico encuadrándolo dentro de ciertos cánones de inteligibilidad.

Ahora bien; esta marcada presencia del observador permite pensar que en *Canon de alcoba* la escena erótica se constituye como espectáculo. En efecto, la idea del amor como espectáculo es recurrente en el texto. El espacio donde el acto erótico se consuma es reiteradamente aludido como "escenario", y el amor constituye precisamente el "acto" que se representa: "las cortinas del teatro se levantan y el amor sube al escenario para consumarse" (117); "¿La vida del cuerpo se ordena siempre como un espectáculo?" (156). Este párrafo de "Oír" también es explícito al respecto:

Dos territorios que se han excluido incluyendo, en uno, a la pareja que va a ejercer el acto; en el otro, el tercero o tercera que va a oír. Ella, en este caso, no está allí [...] porque ha preferido no ser protagonista directa. [...] Podría [...] decir que no quiere estar

²⁴ Olga Uribe señala que "Oír" replantea las relaciones de audición y poder al explorar nuevas formas de placer auditivo a partir de las relaciones eróticas entre las mujeres (Uribe 1994: 19-20). Y, de acuerdo con Rhonda Buchanan, en "Oír" el placer de las amantes se ve incrementado por la conciencia de la otra que escucha (Buchanan 1996: 57).

separada de la función [...]; sufrir por un reparto fortuito que nadie ha buscado demasiado tenazmente (43).

A partir de esto, me interesa pensar que en *Canon de alcoba* asistimos a una *representación* del amor y de los cuerpos que exhibe permanentemente su propio estatuto de representación. Por lo tanto, creo que lo que el texto pone en escena es precisamente *el cuerpo como puesta en escena*, es decir, el cuerpo como representación, repetición, cita. El texto muestra, en mi lectura, esa dimensión citacional que construye el cuerpo y sus prácticas como repetición de las normas reguladoras que lo vuelven inteligible y lo legitiman.

12. Teoría del amor o canon de alcoba.

En el relato titulado "Teoría del amor", las prácticas amatorias exhiben una dimensión claramente citacional al proponerse como repetición o representación de una teoría del amor y del deseo que configura y organiza discursivamente esas prácticas del cuerpo. El relato sugiere, en mi lectura, que la teoría no solo explica, describe y analiza su objeto -en este caso, el erotismo- sino que además lo constituye. El discurso teórico que se propone explicar el origen y el movimiento del deseo construye, al tiempo que lo

explica, ese mismo origen y ese mismo movimiento.

Por consiguiente, la escena erótica -la cita erótica, podríamos decir, jugando con los dos sentidos del término- hace explícita aquí su determinación discursiva:

Hay moldes en los que obligadamente habría que fundir la palabra del deseo, marcos en los que el hecho amoroso debe situarse para no transgredir, depósitos de representaciones donde el orden sale del desorden y la figuración del caos (157-8).

Es decir, el deseo y el acto amoroso se ordenan y se organizan en función de moldes y representaciones discursivas que determinan y garantizan su inteligibilidad y legitimidad.

De acuerdo con la teoría psicoanalítica, el deseo se define por su incesancia, su perpetuación, su movimiento sin clausura. Sin embargo, si tenemos en cuenta todo lo argumentado hasta aquí acerca del valor performativo de la palabra, podemos postular que el discurso teórico que caracteriza el deseo de esta manera, construye al mismo tiempo esa caracterización que aparece como previa.

"Teoría del amor" hace explícita la intervención del discurso en la práctica de la sexualidad, al mostrar cómo ciertos conceptos nodales de la teoría se hacen cuerpo -literalmente- en cada acto sexual. La postulación teórica del Falo como principio regulador de las posiciones sexuales y como determinante de la incesancia del deseo causada por la falta de objeto, integran un relato sobre el origen y el movimiento del deseo que se pone en escena, se hace

acto, en la práctica erótica ²⁵. Por lo tanto, en la alcoba tiene lugar la representación de una escena en la cual el reparto de papeles y el argumento se encuentran previamente determinados:

El tercero viene a disputar un espacio, a hacer un señalamiento. No es más que una ausencia presente en medio de los dos, apenas un esbozo. Su cuerpo no está pero su imagen se filtra en los intersticios de la sábana. Algunas veces sobrevuela como forma femenina y, en el trayecto, se vuelve predominantemente fálico. [...] El es todo lo que se dibuja más allá del acto como una promesa [...] algo para él se acumula, una cuota que habrá de ser suya por derecho. [...] En el recomienzo, él está. [...] Como un ángel, organiza su tutela y la prodiga en múltiples tácticas para que su paraíso sólo tenga la desmesura del deseo, pero nunca su agotamiento (101-102) ²⁶.

13. Cuerpo y palabra.

La incesancia y el recomienzo infinito que caracterizan al deseo definen, al mismo tiempo, al movimiento de la palabra. Si la falta de objeto constituye el postulado teórico que fundamenta el movimiento sin clausura y el desplazamiento infinito del deseo, paralelamente la imposibilidad del sentido pleno determina la

²⁵ En "La significación del Falo", Lacan propone que "el falo es el significante privilegiado de esa marca en que la parte del logos se conjuga al advenimiento del deseo" (Lacan 1966: 692). Es decir, el falo introduce la falta y determina el desplazamiento metonímico del deseo y del significante.

²⁶ También Joy Logan señala la subyacencia del concepto lacaniano del Falo como significante privilegiado y el cuestionamiento que el texto de Mercado realiza respecto de este mismo privilegio (Logan 1992: 59-60).

perpetuación del movimiento discursivo: la palabra que no cesa ²⁷. La palabra, como el deseo, no se agota, recomienza, en virtud de la ausencia de sentido pleno que determina su diferencia, su diferimiento infinito. La palabra, entonces, reduplica el movimiento del deseo y éste, a su vez, reduplica la incesancia de la palabra. Deseo y palabra se reduplican, se entretajan, se especularizan mutuamente en virtud de su desplazamiento metonímico, de su movimiento sin clausura. Más aún, la Teoría propone una relación de constitución mutua entre la palabra y el deseo. En efecto, si el deseo sostiene el movimiento incesante de la palabra, ésta, a su vez, subtiende y funda la posibilidad del deseo.

Por consiguiente, dado que la escena erótica transcurre como representación, puesta en escena, cita del discurso que la regula y la constituye, resulta que en *Canon de alcoba* esta vinculación entre deseo y palabra se corporiza en cada escena erótica, donde la palabra aparece explícitamente como origen y, al mismo tiempo, consecuencia del deseo ²⁸.

²⁷ Esta vinculación es explícitamente declarada por Tununa Mercado: "La escritura que no cesa, la idea de 'obra abierta' me llevó a la idea del continuo amoroso, o de la persecución del deseo" (Mercado 1997: 28). "La palabra que no cesa" constituye, a su vez, el título de un artículo de Noé Jitrik, aparecido en SyC en 1992.

²⁸ Sandra Jara reconoce que "se trata de una escritura que produce y proyecta un vínculo indisoluble entre la palabra y el deseo sexual" (Jara 1996: 422). Sin embargo, precisamente por esta vinculación entre deseo y palabra, me resulta problemática la postulación de esta crítica de "un deseo anárquico, sin ley, ya que no se somete a las políticas reguladoras de las producciones disciplinarias" (Jara 1996: 422).

El diálogo se encaminaba por corroboraciones que poco tenían que ver con la materia del amor pero que, extrañamente, como por una fuerza ajena a ellos, habían empezado a producir delectación física. [...] *El deseo apacentaba sus criaturas y, por así decir, sus criaturas eran las palabras del diálogo* (121, subrayado mío).

Todo eso sucedía en el diálogo de los amantes, en plena erección, uno junto al otro, uno frente al otro, buscándose recíprocamente la palabra en la boca, en las orejas, en el eco profundo que la voz arroja al fondo de los cuerpos, en la respiración que abreviaba sus períodos hasta volverse entrecortada y que durante todo el acto había acompasado el vértigo del decir (123).

Esa implicación estructural entre deseo y palabra va a culminar en una con-fusión de los órganos respectivos. El texto sugiere repetidamente que el deseo y la palabra se instalan en los mismos puntos corporales, en los mismos espacios y recintos:

La realidad parece haberse fugado de esos ahora contornos de palabras, modelados por la resonancia del deseo que ha comenzado a repercutir en los labios (108).

Sobre todo en la boca después se reconoce el deseo (141).

Los labios del sexo balbucean, crecen, como boca africana (148).

La obnubilante humedad que los labios han empezado a balbucear (105).

Aun cuando todavía la palabra no ha logrado organizarse, los labios ya se encarnizan con el roce que opone el otro cuerpo (158).

Portavoz, informante, vocero, palabra, la lengua lleva al deseo, llega hasta el sexo (154).

Pero allí está [el pene], silencioso, dormido, ignorante de las lenguas que lo dibujan y le graban sus nombres (165).

Según muestran estos ejemplos, la fusión y confusión de los órganos y orificios verbales y sexuales resulta en una superposición de cartografías corporales que pone en evidencia la vinculación indisoluble del cuerpo erótico y del cuerpo hablante:

Es un callejón sin salida, la tengo en la punta de la lengua, de los labios; voy a empezar a formularla, la punta de la lengua, la punta entre los labios, que insiste, desaparece, vuelve a recuperarse entre dos espacios por los que llega a la superficie interna de un recinto. Va a brotar, la palabra, como una yema vegetal que apenas se adivinaba en el tallo; va a morir en su propia elaboración para reproducirse en el movimiento. Forma dentro de la forma, el acto es infinito, maniaco, repetitivo, siempre recomienza. [...] La idea de una persecución, tal vez (99-100).

El acto erótico recomienza, la palabra no se detiene. Se trata de un mismo desplazamiento, un mismo movimiento de persecución que configura el *canon*, esa "fuga denominada perpetua" cuya estructura misma pone en escena la repetición, la cita, la diferencia, el diferimiento.

Pero al mismo tiempo, la diferencia infinita, la "fuga perpetua" del objeto -del deseo, de la palabra- también remite, en razón de lo expuesto al principio de este capítulo, a la segunda acepción de *canon*: precepto, regla, norma. Por consiguiente, creo que la vinculación entre las dos acepciones de la palabra *canon* consignadas en el epígrafe me autoriza a proponer que el "canon de alcoba" -el discurso *canónico* que regula y legitima las formas del deseo y la sexualidad- prescribe precisamente un *canon*, es decir,

un movimiento de persecución infinita como estructura misma del deseo ²⁹.

14. Cuerpo y escritura.

En varios de los textos de *Canon de alcoba*, la escena erótica se relata como una escena de escritura, donde el movimiento de los cuerpos reduplica el movimiento de ésta:

Puntuaciones, paréntesis prolongados, interrogantes que no piden respuesta [...]. Escritura de unas sobre otras, puntas de placer, puntos de goce, incisión solitaria (137-8).

Otras veces se trata de un desplazamiento equiparable al de la lectura:

Una luz que lo ilumine de cerca [al cuerpo] para que su perfección pueda erigirse y los ojos puedan recorrerlo, leerlo minuciosamente, ida y vuelta, en una lectura no a vuelo de pájaro volátil, sino analítica (147).

En relación con esto, me parece significativo que en "Ver", cuando

²⁹ "Escribí un libro al que bauticé *Canon de alcoba* al advertir su circularidad, su permanente regreso a un punto para proseguir en un continuo musical. Solo después advertí que canon es también norma, que el término designa cierta preceptiva, y en el caso de este libro que ha sido definido como literatura erótica, una pedagogía del amor" (Mercado 1997: 26).

en algunas ocasiones el observador decide no mirar a la muchacha de enfrente, sustituye su acto de observación cotidiano por el acto de lectura, reemplazando así el cuerpo de la mujer por el *corpus* textual, por el libro, de manera que el cuerpo se lee y se escribe como un corpus. Y el movimiento inagotable del deseo y de la palabra se homologa al de la escritura. El deseo se muestra

sólo comparable a las palabras y al texto que se organizan y desorganizan en un juego permanente y eterno, sin final (146).

Un texto que avanza y retrocede como el vaivén de dos cuerpos (149).

Es decir que en *Canon de alcoba*, cuerpo, texto, deseo y escritura conforman un sistema de equivalencias. Los desplazamientos entre dichos términos son constantes y significativos en el texto:

Lo que la escritura dice es un juego imaginario de constante búsqueda, descubrimiento, diferencia, consumación en arco sin dejar que se apaguen los últimos estallidos del deseo (149).

Las yemas de los dedos, las palmas de las manos, en ese texto, recorren, ensalivan, mojan [...] siempre encuentran superficies nuevas, nunca la repetición para los labios, para la lengua (150).

Un deseo escrito brota, cubre la piel, la despierta de su silencioso recogimiento, de su lectura (148).

Cuerpo y texto se funden, se confunden ³⁰. Cuerpo y corpus se superponen y el deseo, la palabra, o la escritura, operan como una marca, una inscripción en la piel³¹ que establece centros y jerarquías, que organiza la materialidad corporal de acuerdo con una cartografía que consagra al órgano sexual masculino como "pieza de adoración" (165):

El deseo, en el ensanchamiento, en el engrosamiento, en el endurecimiento, es el exaltado demiurgo. El escultor que modela la materia (152).

El pene llegó hasta las alturas más inconcebibles, fue el héroe de la jornada (164).

Por consiguiente, la textualización del cuerpo y la corporización del texto son operaciones fundamentales en *Canon de alcoba* que me permiten avanzar aún más en las vinculaciones hasta ahora propuestas entre cuerpo y escritura. En mi hipótesis, los deslizamientos continuos entre cuerpo-texto-deseo-palabra-escritura autorizan a pensar que una determinada economía escrituraria sería congruente con una particular organización de la materialidad corporal. Es decir, el cuerpo en tanto escritura y la escritura en

³⁰ Esta vinculación es explícitamente programática en la escritura de Tununa Mercado, según ella misma lo confirma: "El modelo amoroso más perfecto y perfectible es precisamente la escritura. Escribir el texto, hacer la letra sobre el cuerpo, oír, palpar, sentir las modulaciones de la materia y forjarlas con la palabra, fue para mí la analogía primigenia: escribir es hacer el amor" (Mercado 1997: 27). Por su parte, Rhonda Buchanan considera que las presentaciones más originales y provocativas del Eros se encuentran en esos textos que vinculan el acto de escritura y el deseo, regresando así al concepto de dormitorio como "tertulia" (Buchanan 1996: 58).

tanto cuerpo se organizarían especularmente a partir de una economía compartida que un determinado orden, *canónico*, prescribe y pre-escribe. Efectivamente, *Canon de alcoba* hace explícita la correspondencia entre un determinado diseño del cuerpo -una cartografía corporal eminentemente fálica- y una organización discursiva falogocéntrica:

El designio de la escritura era la neutralidad, pero poco a poco se ha ido comprometiendo. Los límites de la materia, de una materia erótica que se quería sin figuras, que se pretendía sin formas, extensa y múltiple en el deseo, se han fijado en una verga de marfil, dolorosamente perfecta (165).

La dureza de la materia -del marfil, en el párrafo anteriormente citado- alude, en una lectura posible, a los efectos de fijación, de *materialización*, de la palabra, el discurso y la escritura sobre el cuerpo.

15. Bordado, borde, desborde.

Si al principio del libro, en "Antieros", la receta homologaba las operaciones de limpieza y de cocina con la operación de escritura, ahora, hacia el final del texto, el arte del bordado, que busca "afianzar, a base de puntadas, una idea de la belleza y de la composición" (169), se plantea a su vez como una poética de la

escritura. El último relato, titulado precisamente "Punto final", hace confluír, desde su mismo título, dos movimientos: el del bordado y el de la escritura. El punto en el bordado, el punto en el texto -puntada y puntuación respectivamente- equiparan dos operaciones cuya superficie es, en última instancia, el cuerpo:

La escritura es como un bordado, la labor es como el texto. De izquierda a derecha, al menos en nuestra lengua, la letra va mordiendo el blanco, paulatinamente se clava en él como garrapatas a la piel (173).

Según hemos intentado demostrar, en "Antieros" el orden de lo sólido y localizable que rige en los cuartos se instaura mediante la borradura de toda marca, huella o pliegue -"el pliegue es un enemigo" (10)-. Ese ordenamiento que resulta de "sacar brillo" (11), de "dejar todo como un espejo" (14) y "reluciente" (17), se postula como efecto de una escritura que persigue la transparencia "y, por consiguiente, prohíbe sus propias marcas. En "Punto final", en cambio, la metáfora del bordado pone en juego el despliegue significativo de otra escritura que, inversamente, exhibe y se funda en su propia opacidad:

Base, espesor multisignificante, lo que la escritura va a mostrar es sólo una superficie, más textura que elaboración en profundidad, pero con una densidad al tacto, al oído o a la vista que permita suponer que, tirando de un sólo hilo puede desmadejarse un aluvión de otros textos ocultos en el pliegue (176).

La aguja, su ojo, su punta, el hilo, son la pequeña

tecnología en una acción de consecuencias tan variadas como lo son los muchos sentidos y direcciones en que sus elementos pueden moverse, desplegarse y multiplicarse sobre la superficie de una tela (169-170).

El bordado como escritura supone el des-borde, es decir, el exceso signifiante, la multiplicidad de sentidos que se desmadeja a partir de los pliegues y repliegues del texto. A su vez, el pliegue hace posible el des-pliegue, la abundancia, la proliferación ³¹. El trabajo con el signifiante, la indecidibilidad del sentido, la multidireccionalidad de la significancia socavan la linealidad -la línea, el borde que en "La casa del amor" regula el recorrido del museo-.

Pero además, el bordado constituye una escritura que, mientras escribe, dibuja figuras, materias, jerarquías. La figura se construye al tiempo que se borda, la escena se constituye al tiempo que se la escribe:

Se "releva" y puntea el terreno como si la intención fuera poblar, fundar, construir. En la labor de la máquina de pasar, *su acción y resultado van juntos*, éste se palpa en la medida en que hay movimiento, en que se avanza (170, subrayado mío).

Teniendo en cuenta la equiparación entre el gesto de bordar y la

³¹ En su ensayo "Las escritoras y el tema del sexo", Tununa Mercado hace explícita su apuesta a una escritura "que vaya anudando sentidos pero que no se deje anudar por los significados; una escritura de sentidos libres, sin la meta de ganar el espacio de la página, sin miedo al vacío y sin la vanidad del lleno". Esta escritura constituiría el modelo de una sexualidad "que no se conciba con un final[...]; un ideal de encuentro en el que no hay llegadas, sino permanencias" (Mercado 1989: 12).

escritura, me parece lícito leer en el párrafo precedente un reconocimiento explícito del funcionamiento performativo del discurso, del resultado materializador de la palabra, de la escritura. Ahora bien; hacer explícitos los efectos de construcción, de materialización que la escritura produce, equivale a des-bordar, a desconstruir, la trama del tejido, para mostrar la confección, la hechura, "el lado del dobladillo" (Kamenszain 1983: 80-1). Sin embargo, el des-pliegue de los hilos, el exceso significativo, el desborde de los sentidos, implican una "inversión, costosa" (176) en el doble sentido del término. Dice el texto:

debe tenerse en cuenta que la tela que se necesita es aproximadamente tres veces más que la que se necesitaría para una labor plana (176).

"Inversión costosa" que, en razón de todo lo expuesto, sugiere que en *Canon de alcoba* la inversión -lo que se arriesga, lo que se pone en juego- es precisamente la inversión -la conmoción, el socavamiento, la desconstrucción, por medio de la escritura- de un ordenamiento determinado:

Quien mira por los huecos de la escritura no encuentra el ordenamiento de las cosas que esperaba, ni las clasificaciones que preservaban su inocencia: lo que ve tiene el fulgor de lo que se acaba de conocer pero que sigue siendo desconocido, un aura que ha sabido aprovechar la transparencia que le es propia para iluminar zonas que nadie advertía. [...] A través de la trama hay que mirar con otros lentes, otras disposiciones y otros dispositivos (177).

El cuerpo como corpus: ante la ley.

(A partir de *El padre mío* de Diamela Eltit ¹).

1. Principales lecturas sobre Diamela Eltit.

Diamela Eltit es considerada una de las narradoras chilenas actuales más transgresoras. Gran parte de su producción se realiza en Chile bajo el gobierno dictatorial de Pinochet. Durante este período integra el grupo C.A.D.A (Colectivo de Acciones de Arte), junto con el poeta Raúl Zurita, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, y el sociólogo Fernando Balcells. El grupo se inscribe en una línea neovanguardista que retoma fundamentalmente dos propuestas de la vanguardia: la fusión arte/vida y la fusión arte/política. Se trata de diluir las fronteras que separan la obra de arte del contexto de la vida cotidiana, esto es, "suprimir las divisiones materiales y simbólicas que *incomunican* el arte (los muros de la sala= el encierro del arte y la institución como cierre)" (Richard 1990: 193). En este sentido, la supresión del marco de la obra; la borradura de las fronteras no solo entre los géneros sino también entre las distintas artes, por ejemplo la literatura y las artes plásticas; la incorporación de materiales "no-artísticos",

¹ Diamela Eltit, *El padre mío*. Santiago: Francisco Zegers ed., 1989.

constituyen operaciones de la vanguardia tendientes a disolver las dicotomías que mantienen el arte en una esfera separada; buscan, en cambio, incorporarlo al flujo de la experiencia vital cotidiana. En función de esto, el paisaje urbano se constituye como espacio artístico por definición, en el cual tienen lugar las diferentes acciones de arte llevadas adelante por C.A.D.A. Se trata, por lo general, de obras que rompen y trascienden los formatos tradicionales del arte -libro, cuadro- o de *performances* que ocupan los espacios públicos prohibidos por la dictadura.

Por otro lado, algunos críticos han señalado el carácter refractario de las obras de Eltit, que requieren un gran esfuerzo de parte del receptor en la medida en que apuntan a desautomatizar los mecanismos habituales de recepción y consumo (Richard 1990: 190; Valdés 1993: 139; Tafra 1998: 17). En este sentido, Julio Ortega considera la escritura de esta autora como "un espacio donde el lector es retado a desleerse", a "confrontar sus hábitos de lector complaciente o ganancioso" (Ortega 1990: 229). Coincide con esto Marjorie Agosín al afirmar que "toda lectura sobre Eltit postularía una nueva forma de leer" (Agosín 1993: 185).

Las novelas de Diamela Eltit, si bien se ubican claramente en una línea estético-política que apunta a desestabilizar "las representaciones ideológicas dominantes", presentan un grado tal de complejidad que circunscriben su recepción a la competencia cultural de un grupo pequeño (Tafra 1998: 92). Sin duda, todos los

críticos coinciden en ubicar esta escritura "lejos del mundo de las narrativas tradicionales" (Uribe 1995: 21). Lértora la postula como una de las más singulares de la narrativa chilena e hispanoamericana, ya que "su innovación discursiva quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales" (Lértora 1993: 11).

El trabajo que Eltit realiza con el lenguaje convierte a su narrativa en un gesto político que apunta a la desestabilización de los sentidos, es decir, a la imposibilidad de reconstruir en la lectura un sentido tranquilizador. Se trata, de acuerdo con Fernando Burgos, de un ejercicio de la palabra que busca mostrar la autonomía del lenguaje, y desmontar su propio artificio (Burgos 1995: 141). Además del marcado trabajo de ruptura lingüística y de la desarticulación de las categorías narrativas tradicionales (personaje, voz, género, argumento), los críticos destacan en la narrativa de Eltit "su apuesta a los márgenes, a los intersticios, a lo negado o estigmatizado por los discursos hegemónicos, como zonas de producción narrativa" (Lorenzano 1995: 157). Otro señalamiento reiterado se centra en la subversión que las novelas de Eltit operan en el marco de la familia tradicional, al transgredir, invertir o superponer los lugares genéricos asignados por el modelo de familia patriarcal. Así, el incesto, el destronamiento de la figura del padre autoritario y la desmitificación de la figura materna tradicional configuran un

cuestionamiento de las relaciones jerárquicas de la familia patriarcal, constituida durante la dictadura militar en "modelo social fundamental para la ideología autoritaria" (Tafra 1998: 59). En esto coincide Carmen Oquendo Vilar, quien señala que "la mítica imagen de la familia armoniosa propuesta por la retórica familiarista de Pinochet queda fuertemente cuestionada" (Oquendo Vilar 1996: 83). Por su parte, Nelly Richard destaca que "la narrativa de Diamela Eltit desarticula el imaginario de la clausura familiar basada en la triangulación edípica, para que su red interpersonal de jerarquías y subordinaciones se quiebre y se disperse en mil puntos de fuga. Sus textos liberan una subjetividad nómada que escapa al control de la significación paterna" (Richard 1993: 49).

A pesar del gran interés que la escritura de Diamela Eltit ha suscitado, y de los múltiples y diversos estudios analíticos dedicados a sus novelas, el relato testimonial *El padre mío* -que me propongo analizar en este capítulo- no ha suscitado demasiada atención. Como bien señala Nelly Richard, este texto no ha sido recogido ni por la crítica feminista, ni por la crítica latinoamericana del testimonio (Richard 1994: 248). Efectivamente, sobre *El Padre mío* encontramos escasos trabajos analíticos, y unas pocas referencias en lecturas generales de la obra de Eltit. En la compilación de trabajos críticos realizada por Juan Carlos Lértora, por ejemplo, se incluye un solo artículo íntegramente referido a

este texto, cuya autora, Yvette Malverde, propone que el discurso esquizofrénico genera una multiplicidad semántica que remite a sentidos socialmente reprimidos y confronta los silencios impuestos por el poder autoritario: "los espacios, silencios que generan las cadenas aparentemente a-significantes, incoherentes del discurso del sujeto que delira, se tornan significativas de lo silenciado por el discurso autoritario del sistema lingüístico convencional y de la dictadura chilena" (Malverde 1993: 162).

Por su parte, Nelly Richard postula a *El padre mío* como "desnarración que desteje el orden nominativo y representativo de los discursos culturales" (Richard 1994: 240). Según esta crítica, *El Padre mío* des-arregla, des-clasifica "los registros metropolitanos de la crítica postmodernista del testimonio", ya que se trata del relato de un esquizofrénico "cuyo laberinto de palabras no conduce a la revelación de un contenido de 'verdad' social" (241). Por el contrario, *El Padre mío* frustra sistemáticamente la función documentalizadora que se espera del testimonio, tanto como el principio dialógico e intercomunicativo del mismo (240- 242). Estos "descalces" explican, según Richard, la ubicación marginal de este texto dentro del corpus del testimonio latinoamericano.

Mary Louise Pratt propone una lectura del relato del Padre Mío como parodia del monólogo de la dictadura pinochetista, ya que "su discurso sugiere la megalomanía y la paranoia de la dictadura

misma" (Pratt 1996: 154). Según esta crítica, *El Padre Mío* parodia en particular la abstracción de la retórica del régimen, que instauró un hiato infranqueable entre lo enunciado por esa retórica oficial y la experiencia represiva de los ciudadanos (Pratt 1996: 155).

En un excelente trabajo sobre la escritura testimonial de Eltit, Mary Beth Tierney-Tello analiza este texto a partir de la vinculación ético-estética que *El padre mío* pone en juego. Propone que el rescate estético que Eltit realiza de los restos discursivos de la enunciación del Padre mío redunda en una ética testimonial que evita la "identificación solidaria" al proponer al sujeto subalterno no solo como producto sino fundamentalmente como productor de cultura (Tierney-Tello 1999: 85).

Finalmente, en su libro *Residuos y metáforas*, Richard incluye un trabajo sobre *El padre mío* donde destaca la recuperación resemantizadora del residuo, del desecho urbano, como excedente metafórico de la "racionalidad económica" que castiga lo inútil, el adorno, lo supernumerario (Richard 1998: 89).

2. Propuesta de lectura.

"Mi interés más bien está puesto
en el cómo se conforman cuerpos,
pero cuerpos de escritura".

Diamela Eltit

Si bien la obra de Diamela Eltit es y ha sido objeto de una gran cantidad de análisis críticos, *El padre mío* parece haber generado -salvo excepciones- un gran desconcierto que se ha traducido en un silencio bastante generalizado por parte de la crítica. Por un lado, el hecho de que este texto sea presentado por su autora como *testimonio* propone un pacto de lectura referencial, que admita la realidad de lo narrado. Sin embargo, *El padre mío* consiste en la desgrabación y transcripción del discurso de un vagabundo esquizofrénico, estructurado a partir de compulsiones repetitivas que obedecen a asociaciones fónicas y rítmicas del plano del significante y que obturan consiguientemente la referencialidad y la transmisión de sentido. De manera que nos encontramos frente a la paradoja de un testimonio "ilegible", que hace estallar la referencialidad constitutiva del género y se resiste a la lectura como capitalización de sentido. Por consiguiente, una lectura planteada como construcción de sentido a partir de lo que este texto *dice* agotaría rápidamente su productividad.

Quisiera proponer entonces otro pacto de lectura que, a mi entender, resulta más pertinente para abordar *El padre mío*. Me

propongo abordarlo no tanto a partir de lo que dice, de lo que narra -obligándolo a ceder finalmente algún sentido- sino fundamentalmente a partir de lo que hace. Mi propuesta consiste en leer este relato como un acto, un enunciado performativo, para demostrar que el *acto textual* consiste en una puesta en escena de los procesos de construcción de la corporalidad. En los capítulos anteriores me ocupé de establecer una vinculación entre el cuerpo y la escritura a partir de la hipótesis de que la materialidad corporal no constituye un elemento previamente dado sino que, por el contrario, es el resultado de un proceso de materialización que puede considerarse, en última instancia, un efecto de escritura. En este capítulo, en cambio, en lugar de ocuparme del proceso de materialización y constitución del cuerpo, me centraré en los procesos de materialización y constitución del corpus. Mi hipótesis de lectura consistirá en abordar *El padre mío* de Diamela Eltit como una puesta en escena de su propio proceso de construcción como corpus textual. En función de esto, intentaré dar cuenta de las *operaciones de legitimación* que intervienen para hacer del discurso psicótico del vagabundo denominado por Eltit "el Padre mío", un corpus literario. Para esto, voy a tomar como referencia el trabajo de Jacques Derrida "Ante la ley", donde el filósofo reflexiona, a partir del relato homónimo de Franz Kafka, sobre las condiciones y procesos que intervienen en la constitución de lo literario. Quién, y bajo qué condiciones decide la pertenencia de un texto al dominio

de la literatura, es la pregunta que Derrida intenta responder en este ensayo.

A partir de las postulaciones derridianas, intentaré mostrar cómo un "resto discursivo" -el habla sin sentido del Padre mío, que la autora del libro dice haber "recibido o encontrado en la ciudad"- es puesto a significar bajo las leyes de la literatura. Frente a esta pregunta, podría proponerse que es la entrada misma de este discurso psicótico a la institución literaria lo que lo autoriza a *significar*. Es decir, ese "resto" discursivo se vuelve *legible* precisamente a partir de su legitimación como corpus literario. Dicho de otro modo, me propongo demostrar que la sanción de *legibilidad* que se le atribuye al corpus se encuentra estrechamente ligada a la sanción de *legitimidad*. La legitimación del corpus es entonces el proceso a partir del cual un discurso previamente ilegible se torna legible.

Ahora bien; en el prólogo escrito a manera de presentación de este testimonio, Eltit describe la apariencia de los cuerpos de los vagabundos como un montaje barroco de retazos, pedazos y recortes textiles, montaje que hace de estos cuerpos un espectáculo, convoca las miradas y acentúa la dimensión de exterioridad a la que estos cuerpos errantes se ven reducidos. A partir de este señalamiento sobre la particular constitución de los cuerpos propuesta por Eltit, me interesa postular una *equivalencia entre los procesos de construcción de cuerpos y corpus*. Si por un lado, los cuerpos de

los vagabundos se constituyen en ese montaje de retazos y pedazos textiles, por otro lado el corpus literario se estructura también como montaje de fragmentos, citas y jirones discursivos. La sintaxis del fragmento, de la cita, entonces, se postula como un principio constructivo común tanto para el cuerpo como para el corpus. En función de esto, me atrevo a proponer que las operaciones de legitimación que intervienen en la conformación de *El padre mío* como corpus textual especularizan los procesos de legitimación cultural que intervienen en la constitución de los cuerpos. El gesto editorial de Diamela Eltit demuestra que un "resto" discursivo puede convertirse en *corpus* literario toda vez que se le atribuya una categorización genérica -en este caso, la de testimonio- que lo albergue dentro de determinadas coordenadas de legibilidad. Del mismo modo, un organismo deviene *cuerpo* a partir de la atribución de una categorización genérica -masculino o femenino- que lo vuelve culturalmente inteligible.

Sin embargo, los cuerpos vagabundos que aparecen en el prólogo -en el margen- del texto propiamente dicho, errantes y anónimos, son refractarios a subsumirse en los requisitos exigidos por las construcciones legitimadas de la identidad. Constituyen más bien una suerte de negativo, de contracara del cuerpo considerado "propio", apropiado. Podemos proponer entonces que la marginación social de estos cuerpos no apropiados reduplica en cierto modo la "marginación" textual de *El padre mío*, ese corpus que desafía las

categorizaciones genéricas de la literatura y que se instala en el límite de lo legible precisamente porque exhibe las condiciones de legibilidad bajo las cuales resulta posible su materialización como corpus textual. En síntesis, la "corporalidad" -tanto de los cuerpos como de los corpus- se muestra como resultado de un proceso de materialización que los constituye de acuerdo con ciertas prescripciones legitimadas de identidad que van a determinar y garantizar su pertenencia al plano de lo legible, de lo inteligible.

3. ¿Hay un relato?

El padre mío de Diamela Eltit consiste -según se enuncia en el prólogo del libro- en la desgrabación textual de tres "hablas", separadas entre sí por transcurros de un año, de un vagabundo esquizofrénico, bautizado por la autora como el "Padre mío". Se trata de un texto que desde un principio reclama ser leído como relato testimonial: "El habla del Padre Mío me parece que ejerce una provocación y una demanda a habitar como testimonio" (prólogo 17), dice Eltit. Y el mismo protagonista del relato, el anónimo "Padre mío", lo ratifica en una de sus hablas: "Pero debería servir de testimonio yo" (57).

Sin embargo, la inscripción de este texto dentro de la línea

del relato testimonial resulta problemática ya que inmediatamente se plantean una serie de cuestiones, de diferencias y desvíos respecto del canon genérico ². En principio, un relato testimonial presupone, por definición, la autenticidad de lo narrado. Tanto cuando se trata de "historias de vida" que, en el campo de la antropología, se proponen dar cuenta de formas de vida social o culturalmente "diferentes" o minoritarias; o de relatos que intentan comunicar alguna experiencia particularmente significativa en un determinado contexto; o bien cuando se trata de reconstrucciones de la memoria que, principalmente a partir de los años setenta, rompen el silencio sobre los crímenes políticos o delitos de Estado impuesto por las estructuras de poder, el testimonio se lee como una narración que se propone dar cuenta de sucesos, hechos, o estados de cosas "reales". Por consiguiente, el pacto de lectura requerido por este género textual conlleva la postulación del valor fundamentalmente referencial del discurso. Y

² La escritura testimonial cobra auge en América Latina a partir de la década del sesenta, cuando la institución cubana Casa de las Américas incluye la categoría "testimonio" en los rubros de su premio literario. Se trata generalmente de una práctica textual a dos voces, donde un editor letrado se ofrece como transcriptor de la oralidad de "los que no tienen voz", poniendo su tecnología al servicio de la solidaridad con los oprimidos, silenciados e invisibilizados por las estructuras de poder. La discusión en cuanto a la eficacia del testimonio para "representar lo popular" -retomando los términos de Hugo Achúgar (1991:7) es claramente enunciada en la ya clásica pregunta formulada por Gayatri Spivak: "¿puede hablar el subalterno?" (Spivak 1988: 271). Resulta innegable que la escritura de toda obra testimonial conlleva necesariamente una serie de operaciones -selección del material obtenido, organización del mismo, jerarquización, puntuación, etc.- que no permiten pensar en una representación "directa", sin mediaciones, de la voz del otro. Por el contrario, el testimonio se configura como un espacio textual de tensiones, negociaciones y relaciones de poder. Sin embargo, la complejidad de esta cuestión excede ampliamente mi propuesta de análisis.

el predominio de la referencialidad tiene como condición de posibilidad el adelgazamiento del plano del significante, es decir, el borramiento de la densidad lingüística, necesario para crear la ilusión de un lenguaje transparente, mero vehículo de expresión y de representación.

Sin embargo, el discurso del Padre mío no constituye en rigor una narración: "su mente estaba detenida en un punto único. Esa mente vaciada de realidad, dedicada a urdir la manera de descifrar su dolorosa y definitiva verdad" (prólogo 15), dice Diamela Eltit. Las tres "hablas" que el texto presenta conforman un discurso delirante, esquizofrénico, estructurado en torno a una circularidad repetitiva en la que el signo, vuelto sobre sí mismo, pierde su valor referencial. El "relato" del Padre mío exhibe una organización discursiva que obedece fundamentalmente a vinculaciones y asociaciones pertenecientes al plano del significante. Nos encontramos entonces ante la paradoja de un testimonio que anula la función comunicativa característica del género y prescinde del sentido y de la referencia. Un testimonio que, en cambio, exhibe un armado de frases que no responde a una intencionalidad representativa o significativa sino a compulsiones repetitivas sonoras y rítmicas: "solo quedan los nombres girando sobre sí mismos en un vertiginoso trance de palabras sin fondo; partículas verbales que se disparan en una caótica y desintegrada sucesión de enunciados sin lazos referenciales" (Richard 1998: 85-

86) ³.

4. ¿Hay un sentido?

Frente al delirio, a la locura textual, al sinsentido con que nos confronta *El padre mío*, algunas lecturas críticas han intentado, tomando como punto de partida la insistencia de ciertos significantes, traspasar la circularidad fónica para encontrar puntos de anclaje a partir de los cuales construir líneas de sentido, ejes de significación. ¿Qué se lee a través de la circularidad lingüística del discurso del Padre mío? En este punto, me parece necesario precisar la multiplicidad de sentidos que confluyen en el sintagma "El padre mío". Constituye, en primer lugar, el título -el nombre- del libro. En segundo lugar, es el "nombre" mediante el cual la editora Diamela Eltit denomina al personaje enunciador del discurso transcripto. Pero además, "el padre mío" es, dentro del relato propiamente dicho, una instancia

³ Nelly Richard es contundente al afirmar la ruptura que este texto propone con respecto al género: "*El padre mío* enreda el presupuesto documental de una transparencia de habla meramente presentativa. [...] Es un texto que, con el valor antiliteral de su verbalidad recargada, excede y confunde el modelo genérico del testimonio" (Richard 1998: 82-3). Sin embargo, las convenciones de género literario son a tal punto determinantes de la lectura, que en una reseña sobre *El padre mío* se afirma que "el protagonista del texto [...] entre la cordura y la locura, refiere la historia de su vida turbulenta" (Loach 1992: 103, subrayado mío). Es decir, la categorización genérica resulta a tal punto determinante del sentido que se construye en la lectura, que la autora de este comentario encuentra la narración de una historia de vida turbulenta en un texto que, precisamente, NO desarrolla una secuencia narrativa, ni relata los acontecimientos de la vida del protagonista. Creo que la "turbulencia" podría predicarse, en todo caso, si no de la vida del personaje, sí de su enunciación compulsiva.

intratextual vinculada al poder autoritario -el padre Pinochet- insistentemente referida por el hablante del testimonio.

Teniendo en cuenta la recurrencia de esta mención que atraviesa todo el monólogo, junto con la proliferación de otros nombres propios representantes del poder, resulta posible, en efecto, reconstruir sentidos en relación con el contexto sociopolítico represor de la dictadura pinochetista. El discurso del loco, en la terrible lucidez de su delirio paranoico, denuncia, a boca de jarro, los abusos del poder, los delitos de estado, los planes de exterminio, la corrupción de los funcionarios, la degradación de las instituciones, todo ello a la orden del día durante el régimen del general Pinochet. En este sentido, de acuerdo con Nelly Richard, la fragmentariedad misma del discurso del Padre mío pondría en escena la fragmentación del cuerpo social durante los años de dictadura: "las desgarraduras semánticas de la identidad lesionada del Padre Mío arman una precisa correlación estético-política con la fase de desintegración social en Chile" (Richard 1994: 245). También Mary Beth Tierney-Tello lee estos sentidos en el texto: "*El padre mío* brinda testimonio de una nación vuelta esquizofrénica y paranoica por la represión política, la persecución, la tortura y la muerte" (Tierney-Tello 1999: 84).

5. Un texto que no dice.

La recepción de este testimonio como metáfora del contexto político chileno es explícitamente enunciada en el prólogo por la misma editora de las hablas:

Es Chile, pensé.
Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos" (prólogo 17).

Sin embargo, detener en este punto la lectura, privilegiando únicamente la "testimonialidad metafórica de la dictadura" (Malverde 1993: 161) a partir de las determinaciones contextuales de las hablas transcriptas, implicaría en cierto modo adelgazar las diferencias radicales que *El padre mío* propone respecto del canon del género testimonial. En efecto, se trata de un texto que -como dijimos- pone en primer plano la densidad del significante, obtura la referencialidad del discurso, reduce al grado mínimo la certeza de la significación. Por consiguiente, nos encontramos frente a un testimonio que -contra sí mismo- denuncia la ilusión referencial, la pretensión de transparencia del lenguaje meramente representativo; pone en crisis, en última instancia, la posibilidad misma de la representación testimonial. Parece "testimoniar" en cambio la existencia de un hiato, corte o ruptura entre el signo y

el referente, entre el significante y el significado.

La paradoja que estructura este relato entonces -ya que se trata de un testimonio que estalla su propia función testimonial- autoriza a reformular el pacto de lectura requerido por el género y postular en cambio un abordaje del texto no a partir de lo que éste *dice*, sino a partir de lo que *hace* ⁴. Si bien resulta posible leerlo como testimonio de los procesos de fragmentación social bajo la dictadura de Pinochet, *El padre mío* invita a ser leído ya no como relato, sino como acto, como gesto; ya no en función de lo que narra, sino de lo que pone en escena, de lo que realiza. Este testimonio que suspende la función constativa del lenguaje reclama una lectura que no se formule en torno al valor representativo, sino en torno al valor performativo del texto.

6. El diseño de un corpus.

En el prólogo del libro, Diamela Eltit reconoce como única intervención de su parte la mera transcripción del discurso del Padre mío. Declara haber desgrabado textualmente estas hablas, sin introducir modificación alguna:

⁴ La "renuncia" a fundar la construcción del sentido en lo *dicho* del texto es así enunciada por Ivette Malverde: "Lo transcrito es cabalmente un discurso esquizofrénico, por lo cual no cabe buscar la ilación usual del sentido" (Malverde 1993: 156).

este libro recoge tres encuentros, en 1983, 1984 y 1985 respectivamente, y en cada uno de ellos mi intervención se ha limitado a transcribir en forma fidedigna sus tres hablas grabadas en el eriazó de Conchalí (prólogo 15-16).

Si aceptamos esta propuesta, nos encontramos entonces ante un texto que pone en jaque la noción de *autor*. Por un lado, Diamela Eltit no es, estrictamente hablando, *autora* sino *editora* de las tres hablas reunidas en el libro que circula bajo su rúbrica. Por otro lado, tampoco el enunciador originario, el esquizofrénico Padre mío, es -si cabe- "autor" de sus propias palabras, del sentido de esas palabras. Dado que las hablas se estructuran en torno a compulsiones repetitivas que cancelan la direccionalidad del sentido, no sería posible postular un querer-decir, un sentido presente en la conciencia de este hablante, comunicable y expresable a través de su discurso ⁵.

Sin embargo, de acuerdo con las reflexiones que Jacques Derrida expone en su artículo "Ante la ley", en relación con el cuento homónimo de Kafka, la filiación autorial es uno de los axiomas fundamentales que sostienen la convención textual. Dice Derrida: "este texto tiene un autor. La existencia de su signatario no es ficticia, a diferencia de los personajes del relato. Y sigue

⁵ Jacques Derrida explica el "querer-decir" en relación con la "voluntad de significación", esto es, la voluntad de expresar el sentido presente en la conciencia que, de acuerdo con la economía logocéntrica, la palabra vehiculiza (Derrida 1972: 357).

siendo la ley la que exige y garantiza la diferencia entre la realidad presupuesta del autor portador del nombre [...] y la ficción de los personajes en el seno del relato" (Derrida 1984: 98).

Ahora bien; la operación editorial de Eltit relativiza la "verdad" de esta convención. A mi entender, solo cabe leer como paródico su gesto de rubricar este libro, cuyo texto reproduce una palabra ajena y anónima, una palabra que pone en escena la borradura del origen, del sentido fijo y localizable, del querer-decir. La publicación de *El padre mío* -y su inclusión en el conjunto de la obra de Diamela Eltit- interviene en el cuestionamiento de la categoría de autor, del *nombre* de autor.

Por otro lado, resulta innegable que la desgrabación y transcripción de las hablas del Padre mío constituyen por sí mismas una alteración de su discurso. La transcripción supone una fijación, una *escrituración* de la oralidad errante del Padre mío. Su conversión en texto escrito implica necesariamente un *recorte* que establece un comienzo y un fin en el continuum discursivo, ya que la editora reconoce que "su vertiginosa circular presencia lingüística no tenía principio ni fin" (prólogo 15). En este sentido, Derrida destaca explícitamente que la fijación de los límites textuales resulta constitutiva de la "identidad" del corpus: "en el texto [...] reconocemos una identidad propia, una singularidad y una unidad. [...] Hay un principio y un fin del

relato cuyo marco o límites nos parecen garantizados por cierto número de criterios establecidos, es decir, establecidos por leyes y convenciones positivas" (Derrida 1984: 98). Sin embargo, *El padre mío* se encarga de volver evidente el artificio de los límites del texto, desde el momento en que la editora reconoce la circularidad sin fin del habla del personaje.

La transcripción supone además una toma de decisiones por parte de la editora, en relación con la puntuación del discurso, la que afectará de manera decisiva los procesos de construcción de sentido. De manera que tanto el recorte como la puntuación del habla del Padre mío constituyen operaciones de escritura que intervienen activamente en el diseño de este *corpus* textual.

Ahora bien; en virtud de su misma organización "corporal", de su materialización como *corpus*, el habla del Padre mío realiza un tránsito desde su lugar de enunciación originario -el eriazó donde habita el vagabundo- hasta la institución literaria. Allí, la firma de la editora Diamela Eltit autoriza -en el doble sentido del término- la circulación y la significación del habla anónima e insignificante: "Actuar desde la narrativa. Desde la literatura" dice Eltit (prólogo 16). El desplazamiento que Eltit imprime al discurso del Padre mío -de la intemperie a la institución literaria- produce una superposición de lugares y sujetos de la enunciación que necesariamente resignifica el habla marginal, anónima y excedentaria, el resto discursivo ubicado al margen de lo

simbólico. La conversión del discurso del Padre mío en corpus de escritura tiene lugar en virtud de una operación editorial donde la firma de Diamela Eltit, el sello de Francisco Zegers y el objeto-libro en tanto soporte material culturalmente prestigiado, constituyen el *marco* necesario que resignifica como *arte*, como *literatura*, una producción discursiva surgida, en un principio, al margen de las convenciones de la serie literaria. "¿Qué es lo que me autoriza a decir que este texto pertenece a la 'literatura'?"-es la pregunta que Derrida formula en "Ante la ley": "Aquello que opera y crea en este texto guarda una relación esencial con el juego del encuadre y la lógica paradójica de los límites" (Derrida 1984: 125). El enmarque, entonces, organiza el "jirón" discursivo, convierte el *ready-made*, el "habla que recibí o encontré en la ciudad" (prólogo 17) en texto literario. La operación editorial da a luz un corpus -el texto titulado *El padre mío*- cuya inclusión en la esfera literaria "revierte" -irónicamente- la exclusión social de un cuerpo (el del Padre mío) ⁶.

⁶ Dice Nelly Richard: "Al revestir las costras con adornos para travestir la figura social del vagabundo con el brillo de partículas lingüísticas que se niegan a la dogmática de lo representacional, *El padre mío* conjuga el *residuo* y la *metáfora* como doble marca parasitaria de la errancia y el desvío (de la no-linealidad del sentido) pero también de lo excedentario y lo contaminante" (Richard 1998: 92).

7. Legible, legítimo.

En función de lo dicho hasta ahora, me parece lícito proponer que este "testimonio", que obtura su legibilidad al romper con el pacto de lectura referencial, pone en escena el proceso de su propia constitución como corpus signifiante. Lo que *El padre mío* testimonia es precisamente la operación de legitimación que interviene en la materialización de un corpus, es decir, de un cuerpo de escritura. "¿Quién decide, y bajo qué determinaciones, la pertenencia de este relato a la literatura?" -es la pregunta que plantea Derrida y que el texto de Diamela Eltit retoma. "No hay esencia de la literatura, no hay dominio propiamente literario y rigurosamente identificable en tanto que tal" (Derrida 1984: 100).

El enmarque confeccionado y puesto en relieve por la editora revela que la inclusión del discurso del Padre mío en la esfera literaria depende de un proceso de organización que lo legitime como corpus y que determine las condiciones de su legibilidad. Por consiguiente, la inserción del habla in-signifiante en la literatura pone en evidencia que el corpus es sancionado como tal en virtud de un *modo de leer*, es decir, en virtud de una lectura, una mirada constitutiva que releva y organiza determinadas zonas de significación textual.

En relación con los procesos de configuración y legitimación

del corpus, el prólogo juega un papel fundamental ⁷. El prólogo de Diamela Eltit presenta a los lectores el texto que se transcribe a continuación como *testimonio*. Es allí, en ese espacio, donde tiene lugar la inscripción de las hablas del Padre mío dentro del género testimonial. En virtud de esto, me interesa proponer que el prólogo constituye una escritura que interviene activamente en la *generización* del corpus. Es, por consiguiente, una instancia textual donde se pone en juego de manera privilegiada la función performativa del lenguaje en los procesos de materialización corporal -en los procesos de construcción de cuerpos y corpus-. El prólogo conforma una escritura que, al establecer genéricamente el corpus que le sucede, muestra los efectos de fijación, de *escrituración* de la escritura, hace evidente su funcionamiento performativo, su intervención activa en los procesos de construcción de los cuerpos/corpus.

En los capítulos anteriores intenté mostrar la intervención de la escritura en los procesos de materialización de los cuerpos. Sostuve la hipótesis de que la materialidad corporal se constituye como *efecto de lenguaje*: el cuerpo es, en última instancia, una construcción discursiva. En este capítulo me propongo mostrar, en cambio, los procesos de materialización, de constitución, de un

⁷ El prólogo es un elemento constitutivo del género testimonial, en la medida en que allí el editor suele explicitar sus intenciones, su método de trabajo, las modalidades de su intervención, los motivos de la selección de tal o cual informante, las circunstancias en que obtuvo el testimonio, las dificultades que se presentaron durante el trabajo, el criterio utilizado para la transcripción, etc.

corpus literario, es decir, de un cuerpo de escritura, bajo la hipótesis de que los procesos de materialización del corpus mantienen una estrecha vinculación con los procesos de materialización del cuerpo. Ambos -cuerpo y corpus- resultan de un proceso complejo de fijación, organización y legitimación que ocurre a través del lenguaje.

Ahora bien; he intentado demostrar que la inclusión del corpus en la serie literaria, su legitimación como literatura, se produce -prólogo mediante- a partir de una determinada atribución de legibilidad que tiene anclaje en una pertenencia y pertinencia genérica. Me atrevo a proponer entonces que la legalidad y la legibilidad del corpus se implican mutuamente. es decir, la legibilidad "corporal" estaría determinada en cada caso por la mayor o menor "propiedad" con que un corpus -o un cuerpo- encarna la ley. Pero, a su vez, la legitimidad de un cuerpo -o de un corpus- tiene anclaje en su legibilidad, es decir, en su incorporación de una organización determinada que lo vuelve legible, culturalmente inteligible, en términos de Butler. Por consiguiente, me parece lícito pensar que el cuerpo/corpus adquiere legibilidad y legitimidad en tanto se constituye como *cita*, como conjunto de

referencias a un modelo corporal legitimado ⁸.

8. Errante, ilegible.

Sin embargo, tanto el corpus textual *El padre mío* como el cuerpo del personaje denominado Padre mío exhiben un alto grado de ilegibilidad. Acá, la ilegibilidad del corpus especulariza la "ilegibilidad" del cuerpo anónimo y errante del vagabundo, ya que ambos -cuerpo y corpus- subvierten las categorizaciones de una determinada racionalidad identitaria ⁹. Este cuerpo/corpus desclasado "excede -en términos de Nelly Richard- tanto las identidades y nomenclaturas fijadas por el rígido dispositivo socializador del yo identitario, como los domicilios fijos y las residencias obligadas de la escritura genérica" (Richard 1998: 89). En primer lugar, tanto el cuerpo como el corpus son radicalmente ajenos a la normatividad productiva. El cuerpo nómada del Padre mío

⁸ Michel de Certeau se refiere a la vinculación entre cuerpo y ley con estas palabras: "La ley se escribe sin cesar sobre el cuerpo. Se graba en los pergaminos hechos con la piel de los sujetos. Los articula en un *corpus* jurídico" (Certeau 2000: 153). De acuerdo con este autor, la ley se hace carne -encarna- en los cuerpos y estos, a su vez, se convierten en textos escritos por la ley. "Esta intextuación del cuerpo responde a la encarnación de la ley" (162). Por lo tanto, el cuerpo será legitimado en la medida en que pueda ser leído como fragmento significativo del corpus legal.

⁹ Algunos críticos han señalado que la vinculación cuerpo/corpus -que en este capítulo propongo como eje de lectura de *El padre mío*- atraviesa sistemáticamente la escritura de Diamela Eltit: "El cuerpo [...] desde *Lumpérica* ha tendido a ser un doble de la escritura, es decir, un cuerpo de signos o, también, un cuerpo cifrado [...] hasta el punto de que su lectura [...] puede proponerse como una lectura especular de las novelas mismas" (Morales 2002: 72).

es, en virtud de su errancia, refractario de la economía de producción/ acumulación de bienes; paralelamente, el corpus textual *El padre mío* es resistente a la producción de sentido, en tanto repele toda lectura que se proponga como capitalización de un significado cierto y localizable. En segundo lugar, el corpus *El padre mío* se inserta en la categoría de testimonio pero a la vez estalla las mismas marcas genéricas que lo constituyen como tal. Del mismo modo, el cuerpo anónimo y errante del Padre mío, fuera del padrón, sin documento de identidad, rechaza subsumirse en la inscripción del nombre propio, en la fijación domiciliaria y en la escrituración de la propiedad.

Si el nombre propio funda y delimita la identidad del cuerpo, garantiza su fijación y le confiere legalidad identitaria, la sedentarización, la localización domiciliaria, constituye a su vez otro dispositivo de control en tanto fija la pertenencia del cuerpo a la esfera de lo privado y de lo íntimo, esto es, al ámbito donde se constituye la "interioridad" del sujeto. La "interiorización" física de los cuerpos opera entonces de acuerdo con una determinada constitución de la subjetividad, concebida en torno a la oposición interioridad / exterioridad, siendo el primero de estos términos el portador de la valoración positiva ya que se vincula con la "profundidad" en la que supuestamente radica la verdadera identidad, el núcleo más auténtico y verdadero de la persona.

Por consiguiente, el cuerpo nómada que se niega a fijarse o a

sedentarizarse encarna un cuestionamiento a esta noción de identidad concebida en términos de interioridad y profundidad: "el nomadismo implica una progresión vertiginosa hacia la desconstrucción de lo identitario" -sostiene Claudine Potvin (2000: 58)¹⁰. La errancia, al poner en jaque "los sistemas de conyugalización y sedentarización que instauran cierto régimen de cuerpos" (Perlongher 1997: 56), relega al sujeto al dominio de lo "abyecto", es decir, de lo excluido de la regularidad identitaria. Así, la errancia es criminalizada y patologizada "desde el momento en que el solo hecho de vivir en la calle, de no tener un lugar fijo, se volvió locura o delito" sostiene Néstor Perlongher (1997: 50).

Del mismo modo en que la legitimidad de un cuerpo radica en que éste resulte legible, inteligible en función de los parámetros de una determinada legalidad identitaria -nombre propio, pertenencia genérica, filiación, domicilio- la posibilidad de incorporar la palabra errante del Padre mío a la institución literaria, la posibilidad de convertirla en corpus, reside también en los efectos de legitimación del nombre propio -título-, de la filiación autorial, de la fijación "corporal" y de la categorización genérica. "Creemos saber lo que es un título y, en particular, el título de una obra- sostiene Derrida. Está situado

¹⁰ Jo Labanyi reconoce este aspecto de la construcción de la corporalidad en la narrativa de Eltit: "Los cuerpos productivos en la obra de Eltit son aquellos que se exhiben al público, contraviniendo la orden edípica que confina el deseo [...] a la vida privada (Labanyi 2000: 73).

en cierto lugar muy determinado y ordenado por leyes convencionales: al principio y arriba, a una distancia reglamentada del cuerpo mismo del texto [...]. Nombra y garantiza la identidad, la unidad y los límites de la obra original que el autor titula" (Derrida 1984: 102) ¹¹. Por lo tanto, sostengo que *El padre mío* pone en escena el proceso de su propia construcción como *corpus*, de su propia materialización. Para ser legible como *corpus*, el habla anónima in-corpora: nombre propio (título); filiación (autora); identidad genérica (testimonio); fijación textual (transcripción); localización o circulación dentro de circuitos pautados y reglamentados. El *corpus* se muestra entonces como resultado, efecto, de un proceso de fijación y sedentarización que lo constituye y lo legitima.

9. Nombre, cuerpo, ley.

El discurso del Padre mío se estructura en gran medida en torno a un recorrido errático a través de los nombres propios:

¹¹ En relación con la intitulación, Derrida propone que todo título guarda una relación esencial con la ley (1984: 102). Por esta razón, el filósofo destaca inmediatamente el hecho de que el título de la obra de Kafka incluya la palabra *ley*, "como si la ley se diese título a sí misma o como si la palabra 'título' se introdujese insidiosamente en el título" (102). En este sentido, no creo casual -tratándose de un relato que exhibe su propio proceso de textualización ante la ley de la institución literaria- que Diamela Eltit haya incluido la palabra "padre" en el título -el nombre- del libro que nos ocupa, teniendo en cuenta las relaciones de implicación mutua entre *padre*, *ley* y *nombre* que algunos discursos teóricos postulan como pilares de nuestra cultura.

El señor Colvin que es el señor Luengo (23).

El mismo señor Pinochet es el señor Colvin, es el mismo jugador William Marín de Audax Italiano, el mismo. El es el señor Colvin, el señor Luengo, el rey Jorge, uno de ellos, el retirado... (29).

Argentino Ledesma es el Señor Luengo que es el señor Colvin (33).

El Padre Mío me presentó al Señor Allende, a Don Luciano Diez, a la señorita Rosina que era la reina Isabel (45/6).

Si se acepta que el nombre es esa palabra que estabiliza y legitima la identidad genérica de un cuerpo, o de un corpus, resulta que *El padre mío* pone en cuestión la economía del nombre como dispositivo de control y fijación de la identidad. Mediante los desplazamientos constantes a lo largo de las tres hablas, el texto no solo produce "un deslizamiento significativo que cambia *los nombres del poder* (el rey, el dictador) por el *poder de jugar con los nombres*" (Richard 1994: 243), sino que además cuestiona precisamente el *poder del nombre*, hace estallar la supuestamente indisoluble vinculación nombre/ cuerpo y propone en cambio un desplazamiento metonímico que reduce el nombre propio a mera materialidad significativa. De este modo, *El padre mío* multiplica "las burlas al Nombre del Padre y a la canonicidad de su ley" (Richard 1994: 243), burla que culmina precisamente en el *anonimato* del padre, ya que el vagabundo bautizado por Eltit como "Padre mío" es, como afirma Julio Ramos, "un sujeto desposeído del nombre propio, y con él, de las mínimas

garantías de la identificación ciudadana" (Ramos 2000: 115).

Además, el hecho de que el sintagma "el padre mío" se repita igual a sí mismo aunque se refiera alternativamente a instancias textuales diferentes -título del libro, nombre del personaje, metáfora del poder- pone en escena la no fijación de la referencia y del sentido. *El padre mío* "realza los juegos de permutación-transformación que desorganizan la relación entre signo y significado" (Richard 1993: 41). La convergencia de una pluralidad de significados y referencias en un mismo sintagma vuelve evidente la indecidibilidad, la no localización del sentido. Del mismo modo, el sintagma "ante la ley" disemina, según destaca Derrida en su lectura del relato kafkiano, diferentes sentidos. Es, por un lado, el título, el nombre propio del relato y, por otro, el comienzo mismo, las primeras palabras del texto así titulado. "Las dos manifestaciones de la misma expresión no nombran la misma cosa; no tienen ni la misma referencia ni el mismo valor. A un lado y a otro del trazo invisible que separa el título del texto, el primero nombra el conjunto del texto del cual es, en suma, el nombre propio y el título, y el segundo designa una situación, el lugar del personaje [...] en el interior del relato" (Derrida 1984: 102). Sin embargo, es necesario agregar a estas dos manifestaciones, una tercera, ya que "Ante la ley" es, además, el título que designa el trabajo crítico mismo donde Derrida reflexiona sobre "Ante la ley" de Franz Kafka.

10. Género textual, género sexual.

Hasta aquí he intentado mostrar que la edición de *El padre mío* hace estallar las categorías genéricas de la literatura al proponer como corpus testimonial una palabra dislocada, excedentaria y nómada, que desbarata el sedentarismo domiciliario, la clasificación genérica, las catalogaciones oficiales que legitiman los cuerpos. Sin embargo, es necesario señalar además que la incorporación de este texto a la institución literaria conlleva no solo un cuestionamiento de las convenciones genérico-textuales, sino también un cuestionamiento de determinadas convenciones genérico-sexuales. La edición de este relato-testimonio, su inscripción como literatura, supone un entrecruzamiento de roles genéricos, de modo que la ruptura de las categorías genérico - escriturarias se reduplica en la ruptura de las categorías genérico-identitarias ¹².

En efecto, es ella, la editora, quien autoriza con su firma la entrada del discurso psicótico *masculino* a la esfera de lo literario. Diamela Eltit organiza el discurso marginal del Padre mío y con su firma letrada lo incorpora al ámbito de la literatura. De manera que es la firma -el nombre- de la "hija" la que, invirtiendo la función paterna, inscribe el corpus, lo establece en función de ciertos parámetros de legibilidad y legitimidad

¹² Así lo expresa Raquel Olea: "quisiera ver en la transgresión de los órdenes genérico-literarios, un paralelismo que se desplaza hacia la transgresión de los órdenes genérico-sexuales" (Olea 1993: 166).

genérico-textuales.

El sujeto/autor es entonces femenino, mientras que el objeto (re)presentado es (un discurso) masculino. En tanto "autora", ella detenta el poder de *nombrar*, tradicionalmente privativo de lo masculino, al bautizar al personaje de las hablas transcriptas como "Padre mío". En un gesto que cuestiona explícitamente la Ley del Padre, el Nombre del Padre, es ella quien confiere nombre al padre. Pero además, en virtud de ese mismo nombramiento, de ese bautismo del vagabundo esquizofrénico como "Padre mío", la escritora coloca en el lugar de la ley, de la autoridad paterna, a la figura del loco. Máxima inversión, ironía, irrisión, ya que el esquizofrénico, marginal y desposeído Padre mío constituye precisamente la contracara, el negativo de la figura tradicionalmente reconocida como padre detentor de autoridad ¹³. En relación con esto, Richard afirma que "el intercambio narrativo entre la figura del loco y la escritora [...] simula una relación padre/ hija cuyos roles ficticios se desplazan y se redistribuyen editorialmente para cuestionar juntos un mismo orden vertical de jerarquías y centralidades" (Richard 1998: 86).

¹³ "El padre se convierte en el reverso especular de la figura paterna convencional del patriarcado. En su inversión carece de poder, se encuentra alienado, fragmentado y marginado" sostiene Ivette Malverde (1993: 163).

11. Un cuerpo de citas.

El padre mío es, entonces, ese lugar textual donde se dan cita el padre y la hija. Pero a la vez, la textualidad misma del relato está estructurada como espacio de citas. En primer lugar, el texto que Diamela Eltit transcribe y edita puede considerarse en su totalidad una cita de las hablas emitidas oralmente por el Padre mío en el eriazó de Conchalí. Al mismo tiempo, estas hablas se configuran -tal como señala la editora- como un mosaico, collage, montaje de citas, fragmentos y restos discursivos. Además, la estereotipia propia del discurso psicótico genera una repetición ad infinitum de ciertos sintagmas, es decir, una recitación sin fin de los mismos fragmentos y jirones que lo constituyen. El discurso esquizofrénico del Padre mío se cita a sí mismo en virtud de la compulsión repetitiva que lo estructura. De manera que el corpus presentado por Eltit "ante la ley", ante la institución de la literatura, es un cuerpo de citas. Por consiguiente, *El padre mío* interviene una vez más abriendo una grieta en relación con el axioma de "originalidad" que, de acuerdo con Derrida, la institución de la literatura postula como requisito de legitimidad textual. Dice Derrida: "creemos saber que este texto, que tomamos por único e idéntico a sí mismo, existe en su versión original [...]". Según la creencia general, "tal versión llamada original constituye la última referencia en cuanto a aquello que podríamos

llamar la personalidad jurídica del texto, su identidad, su unicidad, sus derechos, etc." (Derrida 1984: 98).

Por otro lado, en el prólogo del libro, la editora se detiene explícitamente en el modo en que los cuerpos vagabundos se construyen y se presentan a la mirada del otro:

sus presencias armadas en la pura apariencia, siguiendo un complejo y desgarrado orden cosmético, dejaban entrever significaciones múltiples, desde la multiplicidad de aditivos que componían la violenta exterioridad a la que se habían reducido. Esa exterioridad se construía desde la acumulación del desecho y la disposición para articular una corporalidad barroca temible en su exceso (prólogo 12).

Es-Cultura, pensé.

Esculturas diseminadas en los bordes negando la interioridad arquitectónica, tomando, en cambio, las fachadas, a partir de constituirse ellos mismos en puros ornamentos, en fachadas después de un cataclismo. Observar esta conversión en esculturas [...] era permitir la elaboración del pensamiento que asistía a un trabajo con la apariencia y la exterioridad.[...] Un trabajo solitario y excesivo que desde el jirón se recomponía en un barroco visual pesadamente latino por el orden de su pobreza. Figuras en abismo vaciadas de interioridad (prólogo 13).

De acuerdo con estos párrafos, resulta que los cuerpos vagabundos se configuran a partir de una combinatoria, una sintaxis de restos, de retazos textiles, del mismo modo en que el corpus se estructura como un entramado de citas, es decir de fragmentos, jirones

textuales ¹⁴. Se trata, en ambos casos, de una corporalidad citacional, de un cuerpo/corpus que se constituye como tal en el gesto mismo de in-corporación de la cita. La constitución citacional del corpus especulariza la estructura citacional del cuerpo. Y, a la inversa, la sintaxis de retazos que hace del cuerpo nómada un collage o injerto de fragmentos textiles reduplica la sintaxis, el montaje citacional del corpus.

Por consiguiente, los cuerpos "reducidos a una violenta exterioridad", más aun, constituidos en la exterioridad, en la alteridad misma de la cita, no solo rechazan la interioridad del domicilio sino también la postulación de cualquier "profundidad" en la que resida la certeza de un "ser" verdadero. Paralelamente, la estructuración del corpus como recombinación de citas, de retazos discursivos, desarticula la noción de profundidad que postulan los abordajes hermenéuticos subsidiarios de una ideología del sentido. Cuerpo /corpus desinteriorizado, refractario de la interioridad, que "rechaza todo efecto de profundidad y combate las interpretaciones hermenéuticas del [...] yo esencialista" (Richard 1986: 142). La configuración citacional tanto del cuerpo como del corpus exhibe una estética del injerto que alude al borramiento del origen, a la pérdida de la originalidad -de la enunciación

¹⁴ Richard lee este gesto de acumulación del desecho como inversión irónica de la situación de exclusión y desposesión en la que estos cuerpos se encuentran: "Restos envueltos por una superabundancia de artificios destinada a reparar los contenidos *de menos* (carencias sufridas, violencias padecidas) con el lujo de formas *de más*" (Richard 1998: 79).

originaria- y a la consiguiente indecidibilidad e impropiedad del sentido.

En función de lo dicho, me atrevo a sugerir que la *esculturidad* que Eltit reconoce en los cuerpos vagabundos comparte un mismo principio constructivo con la *literaturidad* del corpus que transcribe. La estructuración del cuerpo/corpus como espacio citacional, lugar de citas, de referencias, presupone que la materialidad corporal se constituye como resultado, efecto, de un proceso de repetición, iteración, recitación, que se oculta. El ocultamiento de la iterabilidad de la cita invisibiliza el proceso de materialización para mostrar, en cambio, lo ya *materializado*. En cambio, la exhibición de la estructura citacional del cuerpo /corpus que tiene lugar en *El padre mío* pone en escena el proceso de constitución del mismo y rechaza la postulación de una materia corporal originaria, que pueda ser pensada como fundamento de una identidad correlativa, verdadera y esencial. La pretensión de unidad y originalidad -corporal y textual- postulada, según señala Jacques Derrida, como requisito de legitimidad identitaria, cede ante una materialidad "corporal" que se solidifica, en última instancia, como efecto de un proceso de sustancialización y de totalización de una sumatoria, de una re-unión de fragmentos.

12. Al margen.

Si bien la obra de Diamela Eltit ha sido merecedora de una gran cantidad de artículos críticos, *El padre mío* es un texto que -hasta ahora- ha sido muy escasamente recogido tanto por la crítica de género como por las corrientes que se han interesado en el testimonio latinoamericano. Nelly Richard lo expresa con estas palabras: "Tomando en cuenta la voluminosa suma de artículos críticos producidos sobre la obra de Diamela Eltit, llama la atención la importancia secundaria que ocupa en ella *El padre mío*. El libro tampoco ha sido recogido por las antologías sobre literatura testimonial en Chile, manteniéndose así relativamente "al margen" de ambos sistemas de recopilación: el literario y el testimonial" (Richard 1998: 81). A este señalamiento compartido quisiera agregar que, en un dossier de la revista *Feminaria* dedicado a la producción de Diamela Eltit, se proporciona una lista -supuestamente exhaustiva- de la obra de esta autora. Sin embargo, allí no se incluye ninguna referencia a *El padre mío*, a pesar de que en ese mismo dossier se publica un artículo crítico de mi autoría, enteramente dedicado al análisis de ese texto. De modo que la marginación social del cuerpo del Padre mío parece especularizarse en la marginación literaria del corpus *El padre mío* que, evidentemente, "diseña un gesto editorial no previsto por las catalogaciones oficiales de la institución literaria" (Richard

1998: 81). Ambos, cuerpo y corpus, desacomodados, incómodos, encarnan el afuera constitutivo de la corporalidad legitimada, "apropiada", es decir, demarcan y constituyen el límite de lo legible y lo legítimo.

Según he señalado en varias oportunidades, *El padre mío* refracta la función constativa, representativa del lenguaje, quiebra la transitividad postulada entre el signo y el referente, a la vez que pone en cuestión la sutura del signo en la que radica el sentido como presencia cierta. "Desobedece -para utilizar una vez más los términos de Nelly Richard- la sentencia disciplinaria de fijeza y univocidad del sentido" (Richard 1993: 38). Ahora bien, no es un detalle menor que el cuestionamiento de la fijeza del sentido, propiciada por los regímenes disciplinarios, se encarne en este texto en el habla "improductiva" de un cuerpo marginado, de un sujeto patologizado por esos mismos sistemas de autoridad y poder. Por lo tanto, me atrevo a pensar que -inversamente- tanto la exclusión social del cuerpo "impropio" del vagabundo, como la adjudicación de in-significancia a la palabra loca, obedecen precisamente al valor contestatario que esta última encierra. Si la transparencia del lenguaje, la transitividad del signo, es la piedra fundamental sobre la que descansa la "realidad" concebida como dato a priori, ya-allí, prediscursiva, la opacidad y la intransitividad signica que presenta *El padre mío* exhiben una desgarradura, una herida en el lenguaje representativo y hacen del

discurso del loco un corpus político que desarticula "los órdenes atados por los lenguajes de la representación naturalizada" (Ortega 1993: 62) ¹⁵.

Si, por un lado, el discurso "sin principio ni fin" del Padre mío enfrenta, mediante el exceso y el derroche lingüístico, el silenciamiento represor de la dictadura pinochetista, por otro lado ese "derroche signifiante", ese desborde lingüístico del habla de la locura desborda peligrosamente la sutura, la fijeza, y en cambio hace visible el hiato, la desgarradura, la herida del signo ¹⁶.

Ahora bien; la herida -según aconsejaban las antiguas poéticas- debía permanecer invisible, fuera de escena. Ilegible. Por consiguiente, me parece posible pensar que la medicalización y la reclusión de la locura intentarían silenciar ese discurso obscuro que pone en evidencia la desgarradura, la herida de la palabra. El discurso del Padre mío da a leer lo que debe quedar oculto, detrás de la escena, y cuestiona así el orden de la legibilidad, de la legitimidad. El discurso dislocado del padre

¹⁵ Julio Ramos reconoce que "la desprogramación de lo real" llevada a cabo por la narrativa de Eltit radica en "la sospecha de que la dominación pasa por la forma misma de la lengua, por los órdenes que la lengua construye" (Ramos 2000: 117-8). A su vez, Richard sostiene que "si la ideología toma forma en el acto de borrar las mediaciones y articulaciones simbólicas del lenguaje para difundir la ilusión de que la realidad es un dato natural y no una construcción histórico-social, todo aquello que le da relieve al signo como modelización cultural sirve a los efectos de la crítica ideológica" (Richard 1993: 41).

¹⁶ También Ivette Malverde propone esta duplicidad de lectura: "los espacios, silencios que generan las cadenas aparentemente a-significantes, incoherentes del discurso del sujeto que delira, se tornan significativos de lo silenciado por el discurso autoritario del sistema lingüístico convencional y de la dictadura chilena" (Malverde 1993: 162).

loco muestra lo excluido del lenguaje representativo, el afuera constitutivo del discurso de la razón, el reverso de los fundamentos del logocentrismo, en la medida en que da por tierra con la ilusión del querer-decir y desmiente la presencia del sentido en la conciencia como origen de la palabra ¹⁷.

Así como el cuerpo del Padre mío es, decíamos, la contracara, el reverso de la figura paterna que encarna la ley, el corpus de *El padre mío* es, a su vez, el negativo del discurso logocéntrico: lenguaje excluido, relegado al territorio- otro de la locura, lenguaje obsceno que exhibe "el lado del dobladillo", los hilos de la escena, el afuera de la representación.

13. El cuerpo como corpus.

Teniendo en cuenta la especularidad entre cuerpo y corpus que he intentado sostener a lo largo de este trabajo, me resulta imposible concluir sin hacer referencia a la "escritura del cuerpo" que Diamela Eltit practica -literalmente- sobre su propia carne. Son conocidos, en efecto, los brazos vendados que Diamela muestra en una fotografía incluida en su novela *Lumpérica*, así como los cortes

¹⁷ "Asistimos [sostiene Derrida] al despliegue histórico cada vez más poderoso de una escritura general de la cual el sistema del habla, de la conciencia, del sentido, de la presencia, de la verdad, etc., no sería sino un efecto [...] que yo he llamado en otra parte logocentrismo" (Derrida 1972: 392).

y las quemaduras autoinfligidas en su rostro, que exhibe durante una sesión de lectura de esta misma novela en un prostíbulo de Santiago, en 1980.

Mucho más allá de las significaciones que estas prácticas corporales puedan adquirir a partir de sus determinaciones contextuales ¹⁸; mucho más allá, claro está, de cuál sea la intencionalidad que subtiende estas prácticas del dolor, me atrevo a considerar las laceraciones en la piel de Eltit como una escritura del cuerpo que, en cada corte, huella o incisión, *pone en escena la función de marca de la letra*. La incisión practicada en la piel reproduce, reedita, rememora -a la manera de un ritual- la marcación de la palabra sobre el cuerpo. Es decir, la incisión reedita el acto, el proceso de una operación de escritura que se oculta a sí misma, que borra su propio gesto de inscripción, y deja ver únicamente la marca, la cicatriz ya escrita. Las laceraciones de Diamela re-exhiben los procesos de marcación del cuerpo, reactualizan el presente de la inscripción, para mostrar la corporalidad como un territorio escribible, producto de un

¹⁸ Nelly Richard explica el dolor voluntario de Eltit como un modo de acercamiento e identificación al sufrimiento colectivo. Para esta crítica, las heridas autoinfligidas en carne propia legitiman el deseo de "asimilación a la comunidad de los dañados" (Richard 1986: 142).

entramado de escrituras que se ocultan ¹⁹. Las quemaduras, los cortes, las incisiones en el cuerpo de Eltit constituyen una "laceración corpo-escritural" (Burgos 1995: 135) que revela o ilumina las marcas invisibilizadas y naturalizadas que la palabra inscribe en el cuerpo.

¹⁹ En función de esto, no concuerdo con la postulación de Richard, según la cual "Zurita y Eltit ponen en escena el cuerpo como lo otro (o reverso) indominado del lenguaje: la materialidad somática y pulsional que ese lenguaje reprime" (Richard 1986: 143). Por el contrario, de acuerdo con la hipótesis que intento sostener, esa misma "materialidad somática y pulsional" sería precisamente un efecto de lenguaje, de escritura.

Conclusiones

El propósito de este trabajo ha sido reflexionar acerca de la relación constitutiva entre cuerpo y escritura que los textos analizados proponen. El punto de partida fue, en un principio, un interrogante que en líneas generales se mantuvo vigente a lo largo de la década de los ochenta, cuyo interés radicaba en buscar y establecer en los textos escritos por mujeres marcas específicas de femineidad. Se trataba, entonces, a la luz del concepto de "écriture féminine" acuñado por las teóricas francesas (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Catherine Clément), de encontrar rastros, inscripciones, del cuerpo en la escritura.

Sin embargo, tanto las lecturas teóricas como la frecuentación de los textos literarios pronto demostraron la dificultad de sostener esa hipótesis. El descubrimiento de marcas textuales que certificaran la "femineidad" de la escritura implicaba, necesariamente, la suposición de un concepto esencialista de femineidad, es decir, la concepción de una identidad que se mantuviera fija, más allá de variables y determinaciones sociales, históricas, de clase, etc. Es decir, los rasgos característicos de la identidad femenina, correspondientes a una economía libidinal específica y a los ritmos particulares del cuerpo de las mujeres, se plasmarían en la escritura y darían por resultado el texto

femenino.

El concepto de *género*, herramienta teórica que establece un corte definitivo entre lo biológico y lo psíquico, vuelve insostenible la concepción esencialista de la identidad, en la medida en que este concepto pone en cuestión la correspondencia entre los rasgos psicológicos y el sexo biológico. Así, la ecuación según la cual a un determinado sexo biológico corresponde una identidad de género específica y, a su vez, esta identidad determina una elección de objeto obligadamente heterosexual, muestra ser una construcción cultural, normativa, una ley que regula la "propiedad" de los cuerpos y de las prácticas sexuales. La coherencia entre los términos de la mencionada ecuación garantiza, en términos de Judith Butler, la *inteligibilidad cultural* de los cuerpos e identidades.

Por consiguiente, la noción de *género* que, en un principio, se postula como una "interpretación" cultural de las diferencias anatómicas previas, naturales, es ahora reformulado como un dispositivo regulador que no interpreta sino que *construye* esas diferencias. Dicho de otro modo, la materialidad corporal misma aparece como un efecto de la inscripción de la ley sobre el cuerpo. Este postulado teórico permite invertir, entonces, los términos de la hipótesis inicial: no se trata ya de abordar los textos como lugar de inscripción del cuerpo, sino por el contrario, de pensar el cuerpo como lugar de inscripción de un texto. Tal como propone

en el primer capítulo de este trabajo, la pregunta por la sexualización del texto encuentra respuesta -paradójicamente- al postular la *textualización del cuerpo sexuado*. En términos de Michel de Certeau, la ley encarna, se hace carne, se corporiza en el cuerpo, y éste, a su vez, se vuelve texto, lugar de inscripción de la norma que lo constituye (Certeau 2000: 153).

En función de esto, me propuse trabajar, en los textos seleccionados, la postulación del *cuerpo como corpus*, es decir, la relación constitutiva entre estos términos. A lo largo de los capítulos analíticos, intenté demostrar que en todos los casos el cuerpo aparece como *efecto de escritura*, encarnación de la palabra, corporización del discurso. En "Silvina Ocampo: las escrituras peligrosas", sostuve que la materialidad corporal se muestra determinada no solo por la escritura propiamente dicha, la palabra, el lenguaje, sino además por una serie de elementos que constituyen, en mi análisis, variantes de la escritura: los vestidos; los maquillajes; las pelucas; los postizos; es decir, todo aquello que contribuye a la construcción de una corporalidad que responda a los modelos de género legitimados. Al mismo tiempo, la cirugía funciona en algunos de los cuentos como una *operación de escritura* que corrige los cuerpos en función de un orden, de una cosmética determinada. De un modo u otro, los textos de Silvina exhiben sistemáticamente los procesos de construcción de la materialidad corporal de acuerdo con la norma genérica.

En "*La última niebla: la locura de una mujer razonable*", intenté demostrar que la novela de María Luisa Bombal establece una interrelación constitutiva entre el proceso de materialización corporal de la protagonista, y una construcción de los géneros estructurada en función de la dicotomía mirar/ser objeto de la mirada, donde cada uno de los polos de esta oposición es ocupado por uno de los géneros. Es decir que el texto de Bombal pone en escena la correspondencia entre una determinada constitución material del cuerpo femenino y la mirada que le es correlativa. En mi lectura de la novela, propuse que la escritura constituye un recurso fundamental para la configuración corporal de la narradora, ya que resulta posible establecer una equivalencia entre el cuerpo de ésta y el corpus que escribe: la materialidad de la letra -el corpus- es el lugar por excelencia donde el cuerpo de la mujer adquiere consistencia y densidad. Por añadidura, así como el cuerpo femenino se constituye como objeto de una mirada -en función de un reparto de papeles que se juega en gran medida en el plano escópico-, del mismo modo el corpus epistolar que escribe la protagonista reduplica al cuerpo de su autora, ya que también se ofrece, como éste, a la mirada que lo recorre en la instancia de la lectura. Así, cuerpo y corpus demuestran mantener una relación de implicación mutua.

La vinculación entre el cuerpo femenino y la mirada que lo constituye aparece también extensamente trabajada en "*Pasión de*

historia: una escritura imposible". En mi análisis de la novela de Ana Lydia Vega, me propuse demostrar que resulta posible leer un deslizamiento entre la configuración del cuerpo femenino como objeto de la mirada; su postulación como objeto del deseo; y su lugar de objeto de la violencia. Este deslizamiento tiene como condición de posibilidad una construcción oposicional del género cuyos términos se constituyen en virtud de una serie de diferencias ya connotadas en cuanto a jerarquía y valor. Es decir, la violencia de género -manifestada en el relato de Vega por tres crímenes pasionales de los cuales se destaca la impunidad de los respectivos asesinos- tiene anclaje en una construcción cultural de la diferencia genérica estructuralmente atravesada por relaciones de violencia. La narradora intenta, mediante la escritura de una novela dentro de la novela, romper la ecuación cultural que sostiene la mencionada construcción genérica. Sin embargo, su escritura fracasa. El texto narra la imposibilidad de reconstruir otro punto de vista, otra versión de los crímenes, en razón de que esa otra versión se halla obliterada precisamente por la vigencia cultural de esa misma construcción del género. La protagonista de la novela se enfrenta así con la imposibilidad de articular discursivamente su propio lugar de objeto de la violencia. Por lo tanto, dicha articulación se repone únicamente en la instancia de la lectura de *Pasión de historia*, que de este modo deja abierta la posibilidad de su propia "mala lectura", esa lectura que se

sostiene en los mismos presupuestos ideológicos que hacen posible la violencia de género.

En "*Canon de alcoba: recetario para una escritura*", partí de la hipótesis de que en estos la vinculación entre el cuerpo y la escritura está explícitamente tematizada. En varios de los cuentos se establece una homologación entre deseo y palabra, cuerpo y texto, mirar y leer, de manera que los deslizamientos entre cuerpo y corpus, entre la materialidad corporal y la escritura, son constantes: el cuerpo se lee y se escribe como un texto. El *bordado* es el otro elemento que interviene en la ecuación. Metáfora del texto, es la instancia que introduce en *Canon de alcoba* la reflexión sobre la escritura. El bordado encarna el *hacer* del texto, el movimiento por el cual los hilos van conformando la imagen a medida que se borda. De este modo, resulta posible poner en escena no solo los procesos de construcción de la escritura sino también sus efectos de materialización. En este sentido, intenté demostrar que tanto los cuerpos como las escenas de alcoba se describen mostrando su relación con un texto cultural que los determina, es decir, exhibiendo su constitución discursiva. El "canon" adquiere entonces el sentido de una preceptiva en función de la cual se organizan los cuerpos y las prácticas sexuales. La dimensión de "representación escénica" atraviesa lo narrado de tal manera que es necesario reponer sistemáticamente el guión, el argumento, el texto "canónico" que los cuerpos actúan y

representan.

En "El cuerpo como corpus: ante la ley", trabajé la vinculación entre el cuerpo y el corpus tomando como punto de partida las cuestiones que *El padre mío* de Dimela Eltit plantea en cuanto a su propia constitución como corpus textual. A partir de las reflexiones que Jacques Derrida propone en su artículo "Ante la ley", intenté demostrar que la entrada a la esfera literaria de los "jirones discursivos" que conforman este texto exhibe los procesos de legitimación que determinan que un corpus sea sancionado como literatura. En relación con esto, me interesó plantear que la legitimidad literaria mantiene una estrecha relación con la legibilidad. Pero además, los procesos de constitución y legitimación del corpus que *El padre mío* pone en escena especularizan nuevamente los procesos de materialización y legitimación del cuerpo. Es decir que, en mi lectura, tanto el cuerpo como el corpus aparecen regulados por determinados procesos de legitimación que los constituyen. Su materialidad "corporal" es el resultado de un proceso de materialización regulado y normativizado en función de parámetros de inteligibilidad establecidos culturalmente.

El cuestionamiento de la noción del cuerpo como mero dato biológico, como un a priori de las construcciones de género que conformarían la interpretación y significación cultural de los rasgos anatómicos pertenecientes al dominio de "lo natural",

permite postular una dimensión de construcción social e histórica de la materialidad corporal misma. Al mismo tiempo, el cuerpo considerado no como entidad natural sino como efecto discursivo, como materialidad constituida en tanto resultado de procesos de inscripción o de "escribir" que lo configuran de acuerdo con un mapa corporal ya organizado, jerarquizado y legitimado por la cultura, permite poner en cuestión la función meramente referencial del lenguaje para postular, en cambio, su funcionamiento performativo. La performatividad lingüística -cuya puesta en escena intenté rastrear y demostrar en los textos analizados a lo largo de este trabajo- ha constituido en mi lectura la herramienta crítica fundamental mediante la cual resulta posible desarticular y desconstruir los discursos cristalizados y naturalizados que postulan como verdadero e inamovible el orden de cosas establecido. De este modo, toda "realidad", aún la de la materialidad corporal misma, aún la de la "naturaleza", muestra su dimensión histórica, discursiva, su relatividad cultural y, por consiguiente, la convencionalidad de las normas que la constituyen y regulan.

Bibliografía

- AA.VV. *Revue des sciences humaines* 168. *Ecriture, féminité, féminisme*.
- AA.VV. (1992). *Revista de crítica literaria hispanoamericana* 36. (Número especial dedicado al testimonio).
- AA.VV. (1997). *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo/Julio Cortázar. America. Cahiers du Criccal* 17. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III.
- Acosta Cruz, María I. (1993). "Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magalí García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega". *Revista Iberoamericana* 162-163, enero-junio de 1993: 265-277.
- Acosta-Belén, Edna (1980). "Ideología e imágenes de la mujer en la literatura puertorriqueña contemporánea". *La mujer en la sociedad puertorriqueña*. Río Piedras: Huracán: 125-156.
- Achúgar, Hugo (1991). "Representar lo popular (ensayo en construcción)". *Graffiti* 12, septiembre de 1991. Montevideo: 7-8.
- Achúgar, Hugo (1992). "Historias paralelas/ historias ejemplares: la historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36: 49-71.
- Adams, Ian (1975). "María Luisa Bombal: Alienation and the Poetic Image". *Three Authors of Alienation. Bombal, Onetti, Carpentier*. Austin and London: University of Texas Press: 15-35.
- Agosín, Marjorie (1983). *Las desterradas del paraíso. Protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. Nueva York: Senda Nueva Ediciones.
- Agosin, Marjorie (1991). "Mujer, espacio e imaginación en Latinoamérica: dos cuentos de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo". *Revista Interamericana de Bibliografía* XLI, 4: 627-633.
- Agosín, Marjorie (1991). "Mujer, espacio e imaginación: dos cuentos

- de María Luisa Bombal y Silvina Ocampo". *Revista Interamericana de Bibliografía* XLI, 4: 627-633.
- Agosín, Marjorie (1993). "Diamela Eltit o la vocación de lo marginal". *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Santiago: Cuarto Propio: 185-188.
- Agosin, Marjorie (1993). "La escritura subversiva: Charlotte Perkins Gilman y María Luisa Bombal". *Las hacedoras; mujer, imagen, escritura*. Santiago: Cuarto Propio: 53-65.
- Alone (Hernán Díaz Arrieta) (1954). *Historia personal de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag: 234.
- Alonso, Amado (1936). "Aparición de una novelista". *Nosotros*, I, 3: 241-256.
- Allen, Carolyn (1987). "Feminist Criticism and Postmodernism". Joseph Natoli ed. *Tracing Literary Theory*. Chicago: University of Illinois Press: 278-305.
- Allen, Martha E. (1952). "Dos estilos de novela: Marta Brunet y María Luisa Bombal". *Revista Iberoamericana* XVIII, 35, febrero-diciembre de 1952: 63-91.
- Amorós, Celia (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Arango L., Manuel Antonio (1989). "María Luisa Bombal". *Origen y evolución de la novela hispanoamericana*. Bogotá: Tercer mundo ed.: 527-537.
- Arrillaga, María (1986). "La narrativa de la mujer puertorriqueña en la década del setenta". *Homines* 10, 2, 1986-1987: 339-346.
- Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. Traducción de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi. [*How to do Things with Words*. Oxford: The Clarendon Press (1962).]
- Baker, Armand (1986). "El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*". *Revista Iberoamericana* 135-136, abril-septiembre de 1986: 393-415.
- Balderston, Daniel (1983). "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 125, octubre-noviembre de 1983: 743-752.

- Balsamo, Anne (1996). *Technologies of the Gendered Body. Reading Cyborg Women*. Durham and London: Duke University Press.
- Barradas, Efraín (1985). "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes". *Revista Iberoamericana* 132-133: 547-556.
- Barrera López, Reina (1989). "La descripción: narración estática". *Unomasuno* (México) 18 de abril de 1989.
- Barthes, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. París: Seuil.
- Barthes, Roland (1966). *Critique et vérité*. París: Seuil.
- Barthes, Roland (1970). *S/Z*. París: Seuil.
- Barthes, Roland (1983). *El grano de la voz*. Mexico: Siglo XXI. Traducción de Nora Pasternac. [*Le grain de la voix*. París: Seuil (1981)].
- Barthes, Roland (1989). *El placer del texto*. México: Siglo XXI. Traducción de Nicolás Rosa. [*Le plaisir du texte*. París: seuil (1973)].
- Bastos, María Luisa (1989). "Lo que dice y contradice un texto fundador". *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Hachette: (77-85).
- Benhabib, Seyla y Cornell, Drucilla (1990). *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia: Edicions Alfons el Magnanim. [*Feminism as Critique. Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies* (1987). Traducción de Ana Sánchez].
- Benstock, Shari (1991). *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Bente, Thomas O. (1984). "María Luisa Bombal's Heroines: Poetic Neurosis and Artistic Symbolism". *Hispanófila* 28, 1: 103-113.
- Benveniste, Émile (1988). *Problemas de lingüística general I y II*. México: Siglo XXI. Traducción de Juan Almela. [*Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard (1966)].
- Bianchi, Soledad (1985). "María Luisa Bombal o una difícil travesía (Del amor mediocre al amor pasión)". *Atenea* 451: 175-192.
- Boling, Becky (1991). "The Reproduction of Ideology in Ana Lydia

- Vega's 'Pasión de historia' and 'Caso Omiso'". *Letras femeninas* 17, 1-2, primavera de 1991: 89-97.
- Borinsky, Alicia (1987). "El paisaje de la apatía". Agosin, Marjorie, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy eds. *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe: 31-42.
- Borinsky, Alicia (1987). "El paisaje de la apatía". *Intersticios. Lecturas críticas de obras hispánicas*. Xalapa, Veracruz, Mexico: Universidad Veracruzana: 83-91.
- Borinsky, Alicia (1988). "La historia y el círculo de la domesticidad". *Discurso Literario (Revista de temas hispánicos)*, V, 2, primavera de 1988: 389-394.
- Boyle, Catherine M. (1993). "The Fragile Perfection of the Shrouded Rebellion (Re-reading Passivity in María Luisa Bombal)". *Women Writers in Twentieth Century Spain and Spanish America*. Catherine Davies ed. Lewinston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press: 27-42.
- Braidotti, Rosi (1991). *Patterns of Dissonance*. New York: Routledge.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Brito, Eugenia (1990). "El doble relato en la novela *Por la patria* de Diamela Eltit". *Escribir en los bordes: Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana*. Carmen Berenguer et al. comps. Santiago: Cuarto Propio: 243-258.
- Brito, Eugenia (1994). "La narrativa de Diamela Eltit: un nuevo paradigma socioliterario de lectura". *Campos minados. Literatura post-golpe en Chile*. Santiago: Cuarto propio: 111-142.
- Brito, Eugenia (1999). "Diamela Eltit". *Escritoras chilenas. Tercer volumen: novela y cuento*. Patricia Rubio ed., Santiago: Cuarto Propio: 521-552.
- Buchanan, Ronda Dahl (1996). "Eros and Writing in Tununa Mercado's *Canon de Alcoba*". *Chasqui* 25, 1: 52-61.
- Burgos, Fernando (1995). "L. Iluminada en sus ficciones:

- conversación con Diamela Eltit". *Inti* 40-41. *The Configuration of Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies*, Cynthia Duncan ed., primavera de 1995: 335-366.
- Burgos, Fernando (1995). "La cuarta escritura de Diamela Eltit". *Revista de Estudios Hispánicos* 22. Río Piedras: 135-145.
- Burín, Mabel; Moncarz, Esther y Velázquez, Susana (1991). *El malestar de las mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1991). "Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism". *Praxis International*.
- Butler, Judith (1992). "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico". *Feminismo/ postmodernismo*. Linda J. Nicholson comp. Buenos Aires: Feminaria ed. 75-95.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- Butler, Judith (1997a). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.
- Butler, Judith (1997b). *Excitable Speech. A politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Butler, Judith y Scott, Joan eds. (1992). *Feminists Theorize the Political*. New York: Routledge.
- Calmels, Daniel (1998). *El cuerpo en la escritura*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Cameron, Deborah (1991). *The Feminist Critique of Language. A Reader*. New York: Routledge.
- Cameron, Deborah (1992). *Feminism and Linguistic Theory*. London: The Macmillan Press.
- Campra, Rosalba (1997). "Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible". *America. Cahiers du Criccal* 17. *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo/Julio Cortázar*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III: 189-197.

- Captain-Hidalgo, Yvonne (1993). "El espíritu de la risa en el cuento de Ana Lydia Vega". *Revista Iberoamericana* 162-163, junio de 1993: 301-308.
- Castellanos, Rosario (1995). "María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos". *Mujer que sabe latín*. Mexico: Fondo de Cultura Económica: 140-145.
- Castellanos, Rosario (1995). "Silvina Ocampo y el más acá". *Mujer que sabe latín*. México: Fondo de Cultura Económica: 146-150.
- Castro, Marcela (1993). "Marca de sexo-marca de género: políticas textuales y pactos de lectura". *Actas del III Coloquio Interdisciplinario de estudios de Género*. Diana Maffía y Clara Kuschnir comps. Buenos Aires: CEA, UBA.
- Catalán, Pablo (1991). *Lumpérica* o las iluminaciones de Diamela Eltit". *Cahiers du C.R.I.A.R.* 11: 157-163.
- Cixous, Hélène (1975). "Le Rire de la Méduse". *L'Arc* 61: 39-54.
- Cixous, Hélène (1977). "La venue à l'écriture". Hélène Cixous, Madelaine Gagnon y Annie Leclerc. *La venue à l'écriture*. Paris: Union Générale d'Editions.
- Cixous, Hélène (1981). "Castration or Decapitation?". *Signs* 7 41-55.
- Cixous, Hélène (1986). *Entre l'écriture*. Paris: Des Femmes.
- Clark, María B. (1995). "Feminization as an Experience of Limits: Shifting Gender Roles in the Fantastic Narratives of Silvina Ocampo and Cristina Peri Rossi". *Inti* 40-41. *The Configuration of the Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies*. Cynthia Duncan ed., otoño de 1994-primavera de 1995: 249-268.
- Clément, Catherine (1979). *L'Opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset.
- Clément, Catherine y Cixous, Hélène (1975). *La jeune née*. Paris: Union Générale d'Editions.
- Colaizzi, Julia ed. (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- Collin Françoise (1992). "Praxis de la différence. Notes sur le

- tragique du sujet". *Les cahiers du grif* 46.
- Conboy, Katie, Nadia Medina and Sarah Stanbuty eds. (1997). *Writing on the body. Female Embodiment And Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Cornell, Drucilla (1991). *Beyond Accomodation: Ethical Feminism, Deconstruction and the Law*. New York: Routledge.
- Corral, Rose (1997). "Las formas de la violencia en dos cuentos de *La furia: 'Las fotografías' y 'La casa de los relojes'*". *America. Cahiers du Criccal* 17. *Le fantastique argentin. Silvina Ocampo/Julio Cortázar*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III: 199-206.
- Cozarinsky, Edgardo (1970). "Introducción" a Silvina Ocampo, *Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Avila: 7-13.
- Croci, Paula y Vitale, Alejandra comps. (1993) *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La Marca.
- Curti, Lidia (1998). *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*. New York: New York University Press.
- Chesler, Phyllis (1979). *Les femmes et la folie*. París: Payot.
- Chodorow, Nancy (1979). *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press.
- Dardigna, Anne Marie (1981). *Les châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des femmes*. París: Maspéro.
- Daroqui, María Julia (1991). "Palabra de mujer". *Escritura* XVI, 31-32, enero-diciembre de 1991: 53-63.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Traducción de Alejandro Pescador. [*L'invention du quotidien. Arts de faire*. París: Gallimard (1990)].
- De Lauretis, Teresa (1986). *Feminist Studies/ Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Films and Fiction (Theories of Representation and*

- Difference*). Bloomington: Indiana University Press.
- De Lauretis, Teresa (1993). *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles (1968). "Le schizophrène et le mot". *Critique* 255-256 (agosto-septiembre de 1968). Paris: Minuit.
- Den Tandt, Catherine (1994). "Tracing Nation and Gender: Ana Lydia Vega". *Revista de Estudios Hispánicos XXVIII*, 1, enero de 1994: 3-24.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques (1972). "Signature, événement, contexte". *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit. ["Firma, acontecimiento y contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra (1972)].
- Derrida, Jacques (1972). *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. Traducción de José Martín Arancibia. [*La dissémination*. Paris: Seuil (1975)].
- Derrida, Jacques (1977). *Posiciones*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques (1984). "Ante la ley". *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica.
- Derrida, Jacques (1984). *La filosofía como institución*. Barcelona: Granica.
- Derrida, Jacques (1986). *De la gramatología*. Madrid: Siglo XXI. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti. [*De la grammatologie*. Paris: Minuit (1967)].
- Derrida, Jacques (1989). "La palabra soplada". *La escritura y la diferencia*. Traducción de Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos: 233-270. [*L'écriture et la différence*. Paris: Seuil (1967)].
- Diprose, Rosalyn and Robyn Ferrell eds.(1991). *Cartographies: Poststructuralism and the Mapping of Bodies and Spaces*. Sidney: Allen and Unwin.
- Domenella, Ana Rosa (1995). "Canon de alcoba: texto de goce". *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades* 15, 37, julio -diciembre de 1995: 79-90.

- Domínguez, Nora y Carmen Perilli comps. (1998). *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Domínguez, Nora, Marcela Castro, Silvana Daszuk y Silvia Jurovietzky (1993). "Construcciones y narraciones de género". *III Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Género*. Diana Maffía y Clara Kuschnir coords. Buenos Aires: Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Buenos Aires: s/p.
- Duncan, Cynthia (1991). "Double or Nothing? The Fantastic Element in Silvina Ocampo's 'La casa de azúcar'". *Chasqui* XX, 2, noviembre de 1991: 64-72.
- Duncan, Cynthia (1995). "An Eye for an 'I': Women Writers and the Fantastic as a Challenge to Patriarcal Authority". *Inti* 40-41. *The Configuration of the Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies*. Cynthia Duncan ed., otoño de 1994-primavera de 1995: 233-246.
- Eisenstein, Hester, y Jardine, Alice eds. (1985). *The Future of Difference*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Elam, Diane (1994). *Feminism and Deconstruction*. New York: Routledge.
- Eltit, Diamela (1993). "Acerca del hacer literario". *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux eds. Santiago: Fondo de Cultura Económica: 157-167.
- Eltit, Diamela (1996). "Cuerpos nómadas". *Hispanamérica* 75, año XXV: 3-16.
- Epple, Juan Armando (1994). "Acercamiento a la literatura testimonial en Chile". *Revista Iberoamericana* 168-9, julio-diciembre de 1994: 1143-1159.
- Epple, Juan Armando (1999). "De piel a piel: el erotismo como escritura en la nueva narrativa femenina de Chile". *Revista Iberoamericana* LXV, 187, abril-junio 1999: 383-394.
- Fausto-Sterling, Anne (2000). *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books.
- Featherstone, Mike, Mike Hepworth and Bryan S. Turner (1991). *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: Sage

Publications.

- Felman, Shoshana (1979). *La Folie et la chose littéraire*. París: Seuil.
- Felman, Shoshana (1980). *Le scandale du corps parlant*. París: Seuil.
- Felman, Shoshana y Laub, Dori (1992). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge.
- Fernández, Magalí (1988). *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Pliegos.
- Fernández-Olmos, Margarita (1984). "Desde una perspectiva femenina: la cuentística de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega". *Homines* 8, 2: 303-311.
- Fernández-Olmos, Margarite (1985). "Sobrevivencia y cambio en la cuentística contemporánea de escritoras puertorriqueñas". *Imágenes e identidades. El puertorriqueño en la literatura*. Asela Rodríguez de Laguna ed. Río Piedras: Huracán: 81-91.
- Ferreira Pinto, Cristina (1991). "El narrador intimista de Silvina Ocampo: 'La continuación'". *Revista de Estudios Hispánicos* XVII-XVIII. Universidad de Puerto Rico, Facultad de Humanidades: 1990-1991: 309-314.
- Ferro, Roberto (1995). *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, Michel (1961). *Histoire de la Folie à l'âge classique*. París: Plon.
- Foucault, Michel (1980). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI. Traducción de Ulises Guiñazú. [*Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*. París: Gallimard (1976)].
- Foucault, Michel (1983). *El discurso del poder*. Buenos Aires: Folios.
- Franco, Jean (1986). "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispanamérica* 45 (31-43).
- Franco, Jean (1989). *Plotting Women. Gender and Representation in*

- Mexico. New York: Columbia University Press.
- Franco, Jean (1996). "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado". *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile: Cuarto Propio: 91-116.
- Galván, Delia (1993). "Sincretismo cultural en estructura policiaca: Ana Lydia Vega y su *Pasión de historia*". *The Americas Review* 21, 3-4, invierno de 1993: 139-149.
- Gálvez Lira, Gloria (1986). *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*. Maryland: Scripta Humanística.
- Gallagher, Kathryn y Laqueur, Tomas (1987). *The Making of the Modern Body*. Los Angeles: University of California Press.
- Garabano, Sandra (1996). "Vaca sagrada de Diamela Eltit: del cuerpo femenino al cuerpo de la historia". *Hispanamérica* 73, año XXV: 121-127.
- Garabano, Sandra y García-Corales, Guillermo (1992). "Entrevista con Diamela Eltit". *Hispanamérica* 62: 65-75.
- García, Germán (1993). "Cuerpo, mirada y muerte". *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La marca: 126-130.
- García-Calderón, Myrna (1999). "La escritura erótica y el poder en *Canon de Alcoba* de Tununa Mercado". *Revista Iberoamericana* LXV 187, abril- junio de 1999: 373-382.
- Garrels, Elizabeth (1991). "Ver y ser vista: la mirada fálica en *La última niebla*". *Escritura* XVI, 31-32. Caracas: enero-diciembre de 1991: 81-90.
- Garretón, Manuel Antonio; Saúl Sosdnowski y Bernardo Subercaseaux eds. (1993). *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gazzera, Carlos (1993). "Discurso, vida y memoria. Entrevista a Tununa mercado". *La voz del interior*. Suplemento de Cultura, 11 de noviembre de 1993.
- Gelpí, Juan (1993a). "Ana Lydia Vega ante el debate de la cultura nacional en Puerto Rico". *Revista chilena de literatura* 42, agosto de 1993: 95-99.

- Gelpí, Juan (1993b). "'La casa en ruinas' o la crisis del canon: Marqués, Ramos Otero, Ferré y Vega". *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 121-199.
- Gertel, Zunilda (1970). "La novela de personaje y el cambio del modo narrativo". *La novela hispanoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Columba: 71-78.
- Giberti, Eva, y Fernández, Ana (1989). *La mujer y la violencia invisible*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar (1979). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Gimbernat González, Ester (1992). "De la alcoba, el cuerpo y sus cánones". *Aventuras del desacuerdo. Novelistas argentinas de los ochenta*. Buenos Aires: Danilo Vergara ed.: 258- 283.
- Glantz, Margo (1992). "En estado de memoria". *La jornada semanal* 163, 26 de julio de 1992.
- Gliemmo, Graciela (1988). "El imaginario del amor". *El nuevo periodista* 197, 8 al 14 de julio de 1988.
- Gliemmo, Graciela (1991). "A cada Eva su manzana. La permanencia en el paraíso". *Feminaria* IV, 7, agosto de 1991: I-2 a I-5 (dossier literario).
- Gliemmo, Graciela (1993). "Posfacio". *La Venus de papel*. Mempo Giardinelli y Graciela Gliemmo eds. Buenos Aires: Beas: 291-303.
- Gliemmo, Graciela (1994). "Canon de alcoba". *Cuadernos de marcha*, 3 época, VIII, 91, enero de 1994: 72-73.
- Gliemmo, Graciela (1995). "El testimonio: marcas subjetivas y juegos de poder". *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.: 135-143.
- Gligo, Agatha (1984). *María Luisa. (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Santiago: Andrés Bello.
- Goic, Cedomil (1963). "La última niebla. Consideraciones en torno

- a la estructura de la novela contemporánea". *Anales de la Universidad de Chile*, año LXXI, 128, septiembre-diciembre de 1963: 59-83.
- González, Aníbal (1993). "Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega". *Revista Iberoamericana* 162-163, junio de 1993: 289-300.
- González, Patricia E. y Ortega, Eliana eds. (1984). *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Gould Levine, Linda (1974). "María Luisa Bombal from a Feminist Perspective". *Revista/Review Interamericana*, IV, 2, verano de 1974: 149-161.
- Grosz, Elizabeth (1990). "Inscriptions and Body-Maps: Representation and the Corporeal". Terry Threadgold and Anne Cranny-Francis eds. *Feminine/Masculine/Representation*. Sydney: Allen and Unwin (62-74).
- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Guerra, Lucía (1994). *La mujer fragmentada*. Bogotá- La Habana: Colcultura/ Casa de las Américas.
- Guerra, Lucía (1996). "Introducción" a María Luisa Bombal, *Obras Completas*, Santiago: Andrés Bello: 7-49.
- Guerra-Cunningham, Lucía (1978). "Pasividad, ensoñación y existencia enajenada. (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)". *Atenea* 438: 149-164.
- Guerra-Cunningham, Lucia (1980). *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Nova-Scholar.
- Guerra-Cunningham, Lucia (1985). "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser". *Revista Chilena de Literatura* 25: 87-99.
- Guerra-Cunningham, Lucia (1991). "Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana". *Escritura* 31-32. Caracas: enero- diciembre de 1991: 115-122.
- Guerra-Cunningham, Lucia (1992). "La marginalidad subversiva del

- deseo en *La última niebla* de María Luisa Bombal". *Hispanamérica* 62, año XXI: 53-63.
- Guerra-Cunningham, Lucia (1995). "Invasión a los cuarteles del silencio: estrategias del discurso de la sexualidad en la novela de la mujer latinoamericana". *Inti* 40-41. *The Configuration of Feminist Criticism and Theoretical Practices in Hispanic Literary Studies*. Cynthia Duncan ed. Otoño de 1994-primavera de 1995: 49-59.
- Gullco, Ben (1988). "Canon de alcoba: delicada y pudorosa exaltación". *Nueva Presencia*, 30 de diciembre de 1988.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1987). "Construcción y represión del deseo en las novelas de María Luisa Bombal". Agosín, Marjorie, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy eds. *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe: 99-118.
- Hans, Marie Françoise, y Lapouge, Gilles eds. (1978). *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*. París: Seuil.
- Hekman, Susan (1990). *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodern Feminism*. Boston: Northeastern University Press.
- Hopfe, Karin (1994). "María Luisa Bombal: *La última niebla*". *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Hans Otto Dill, Carola Gründler, Inke Gunia y Klaus Meyer eds. Madrid: Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert Verlag: 229-241.
- Hutcheon, Linda (1978). "Ironie et parodie: stratégie et structure". *Poétique* 36.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Routledge.
- Imperiale, Luigi (1995). "Apalabrarse con su mundo: construcción palimpséstica sobre 'Pasión de historia' de Ana Lydia Vega". *Discurso femenino actual*. Adelaida López de Martínez comp. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico: 139-160.
- Irigaray, Luce (1974). *Spéculum de l'autre femme*. París: Minuit.
- Irigaray, Luce (1977). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés. Traducción de Silvia Tubert. [*Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Minuit (1977)].

- Irigaray, Luce (1978). *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce (1981) *Le corps-à-corps avec la mère*. Montréal: Ed. de la Pleine Lune.
- Irigaray, Luce (1984). *Ethique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce (1985). *Parler n'est jamais neutre*. Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce (1987). *Sexes et parentés*. Paris: Minuit.
- Irigaray, Luce (1990). *Sexes et genres à travers les langues*. Paris: Grasset.
- Irigaray, Luce (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra. Traducción de Pepa Linares. [Je, tu, nous. Paris: Grasset et Fasquelle].
- Jackson, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen.
- Jameson, Fredric (1993). *The Political Unconscious*. Londres: Routledge.
- Jara, Sandra (1996). "Escritura, sexualidad y erotismo en Canon de alcoba de Tununa Mercado". *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas V*, 6-7-8, Universidad de Mar del Plata: 417- 423.
- Jill Levine, Suzanne (1983). "El espejo de agua". *Revista de la Universidad de México XXXIX*, 26 (Nueva época), junio de 1983: 36-39.
- Jitrik, Noé (2000). *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial.
- Johnson, Barbara (1980). *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Jones, Ann Rosalind (1986). "Writing the Body: Toward an Understanding of 'L'écriture féminine'". Elaine Showalter ed. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago (361-377).

- Kamenzsain, Tamara (1983). "Bordado y costura del texto". *El texto silencioso*. México: UNAM.
- Klingenberg, Patricia (1988). "The Mad Double in the Stories of Silvina Ocampo". *Latin American Literary Review* XVI, 32, julio- diciembre de 1988: 29-40.
- Klingenberg, Patricia (1989). "The Feminine 'I': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject". *Romance Languages Annual* 1: 488-494.
- Klingenberg, Patricia (1995). "Silvina Ocampo frente al espejo". *Inti* 40-41. *The Configuration of feminist Criticism and theoretical Practices in Hispanic Literary Studies*. Cynthia Duncan ed., otoño de 1994- primavera de 1995: 271-286.
- Kohan, Martín (1994). "El telar de la escritura". *Primer plano*, 27 de noviembre de 1994.
- Kristeva, Julia (1969). *Semeiotiké*. París: Seuil.
- Kristeva, Julia (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.
- Kristeva, Julia (1975). *Langue, discours, société. Pour Émile Benveniste*. París: Seuil.
- Kristeva, Julia (1977a). *Polylogue*. París: Seuil.
- Kristeva, Julia (1977b). "Un nouveau type d'intellectuel". *Tel Quel* 74.
- Kristeva, Julia (1980a). *Desire in Language*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1980b). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Seuil.
- Kristeva, Julia (1985). *Loca verdad*. Madrid: Fundamentos. Traducción de Martín Caparrós. [*Folle vérité*. París: Seuil (1979)].
- Labanyi, Jo (2000). "Cuerpos des-organizados: la política del amor en *El infarto del alma*". *Nomadías. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto propio: 69-87.

- Lacan, Jacques (1966). "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique". *Ecrits*. París: Seuil: 93-100.
- Lacan, Jacques (1966). *Ecrits*. París: Seuil.
- Lacan, Jacques (1985). *Escritos 1*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Tomás Segovia.
- Lacan, Jacques (1987). "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano". *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI: 773- 807. Traducción de Tomás Segovia.
- Lacan, Jacques (1987a). *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI. Traducción de Tomás Segovia.
- Lacan, Jacques. (1987b). *El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. [*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre principes fondamentaux de la psychanalyse*. París: Seuil (1973)].
- Lacan, Jacques (1988). *El seminario VII. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Diana Rabinovich. [*Le séminaire de Jacques Lacan. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*. París: Seuil (1986)].
- Lacan, Jacques (1993). *The Seminar. Book III. The Psychosis*. Londres: Routledge.
- Lamas, Marta y Saal, Frida comps. (1991). *La bella (in)diferencia*. México: Siglo XXI.
- Langowski, Gerald J. (1982). "La penetración del mundo onírico". *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos: 42-56.
- Laqueur, Thomas (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra. Traducción de Eugenio Portela. [*Making Sex. Body And Gender From The Greeks. To Freud*. New York: Harvard University Press (1990)].
- Larrañaga, Silvia (1997). "La furia y otros cuentos: los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo". *America. Cahiers du Criccal 17. Le fantastique argentin. Silvina Ocampo/Julio Cortázar*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III:

235-244.

- Le Marc'Hadour, Rémi (1997). "Silvina Ocampo: l'esthétique de la transgression". *America. Cahiers du Criccal 17: Le fantastique argentin. Silvina Ocampo/Julio Cortázar*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III: 245-254.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie (1982). *La partición de las mujeres*. Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de Teodoro P. Lecman. [*Partage des femmes*. París: Seuil (1976)].
- Lértora, Juan Carlos (1993). *Una poética de la literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto propio.
- Loach, Bárbara (1992). Reseña de *El padre mío* de Diamela Eltit. *Hispanamérica* 61, año XXI: 103- 104.
- Logan Joy (1992). "The New Eroticism: Tununa Mercado's Canon de Alcoba". *Love, Sex and Eroticism in Contemporary Latin American Literature*. Alun Kenwood ed. Melbourne/ Madrid: 57-73.
- Lorenzano, Sandra (1995). "Un gesto de sobrevivencia. Lumpérica y la narrativa de Diamela Eltit". *Iztapalapa* 37, julio-diciembre de 1995: 157-166.
- Lorenzano, Sandra (1996). "Cicatrices de la fuga". *Debate Feminista. La otredad*. 13, 7: 221-252.
- Ludmer, Josefina (1987). "Tretas del débil". *Lar* 11 (42-47).
- Magrassi, G, y M. Rocca (1980). *La "historia de vida"*. Buenos Aires: CEAL.
- Malverde Disselkoen, Ivette (1989). "De *La última niebla* y *La amortajada* a *La brecha*". *Nuevo texto crítico*, año II, 4, 1989: 69-78.
- Malverde Disselkoen, Ivette (1991). "Esquizofrenia y literatura: el discurso de padre e hija en *El Padre mío* de Diamela Eltit". *Acta Literaria* 16: 69-76.
- Mancini, Adriana (1997). "Sobre los límites. Un análisis de *La furia* y otros relatos de Silvina Ocampo". *America. Cahiers du Criccal 17: Le fantastique argentin. Silvina Ocampo/Julio Cortázar*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III: 271-284.

- Mancini, Adriana (1998). "Amo y esclavo: una relación eficaz. Silvina Ocampo y Jean Genet". *Cuadernos Hispanoamericanos* 575: 73-86.
- Mangin, Annick (1996a). "'El castigo' de Silvina Ocampo: parole et châtiment". *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien* 66: 113-120.
- Mangin Annick (1996b). *Temps et écriture dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail-Université de Toulouse-Le-Mirail.
- Marks, Elaine y Courtivron, Isabelle eds.(1980). *New French Feminisms*. Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Martini, Juan Carlos (1988). "Bases para una ética del cuerpo como palabra". *Humor* 219, mayo de 1988.
- Martínez, Carlos Dámaso (2002). "Apuntes sobre dos libros de Silvina Ocampo". *La seducción del relato (Escritos sobre literatura)*. Córdoba: Alción ed.: 155-159.
- Masiello, Francine (1985). "Texto, ley, transgresión: especulaciones sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 132-133, julio-diciembre de 1985: 807-822.
- Matamoro, Blas (1975). "La nena terrible". *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol: 193-221.
- Mathieu, Corina S. (1993). "La subversión del orden en *La furia* y otros cuentos de Silvina Ocampo". *Alba de América* 11, 20-21, julio de 1993: 263-271.
- Matibag, Eugenio (1993). "Ana Lydia Vega" (entrevista). *Hispanamérica* 64-65: 77-88.
- Mattoni, Silvio (1995). "Ondas en un estanque imperceptible". *La voz del interior, Suplemento de Cultura*, 20 de abril de 1995.
- Méndez Ródenas, Adriana (1994). "El lenguaje de los sueños en *La última niebla: la metáfora del Eros*". *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994: 935-943.
- Méndez Ródenas, Adriana (1996). "Narcissus in Bloom. The Desiring

- Subject in Modern latin American Narrative -María Luisa Bombal and Juan Rulfo. *Latin American Women's Writing. Feminist Readings in Theory and Crises*. Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies eds. Oxford: Clarendon Press: 104- 126.
- Mercado, Tununa (1989a). "Las escritoras y el tema del sexo". *Nuevo texto crótico*, II, 4: 11-13.
- Mercado, Tununa (1989b). "Robar el fuego". *Mujeres y escritura*. Mempo Giardinelli ed. Buenos Aires: Puro Cuento: 131-2.
- Mercado, Tununa (1989c). "¿Desde dónde escribo?". *Puro cuento*. Número especial *Mujeres y escritura* II, año III, 17, julio agosto: 28-9.
- Mercado, Tununa (1993). "Contra la pedagogía del placer". *Clarín. Cultura y Nación*, 15 de julio de 1993.
- Mercado, Tununa (1996). "Estética y feminismo". *Brujas. Políticas feministas: ética, estética y feminismo*, 15, 23: 63-64.
- Mercado, Tununa (1997). "La mula en el establo. Tribulaciones y enseñanzas". *La caja de la escritura. Diálogos con narradores y críticos argentinos*. Marily Martínez- Richter ed. Madrid: Iberamericana: 26-34.
- Mercado, Tununa (1998). "Cuatro breves textos políticos en un libro de relatos eróticos". *Página 12*, Verano/12, jueves 19 de febrero.
- Miller, Nancy (1985). "Rereading as a Woman: The Body in Practice". *Poetics Today* 6, 1-2 (291-299).
- Miller, Nancy ed. (1986). *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press.
- Moi, Toril (1985). *Sexual/Textual Politics*. New York: Methuen.
- Moliner, María (1998). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- Molloy, Silvia (1969). "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". *Sur* 320, Septiembre-octubre de 1969: 15-24.
- Molloy, Silvia (1978). "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* II, 2, diciembre de 1978: 241-251.

- Mora, Gabriela (1992). Entrevista a Tununa Mercado. *Hispanamérica* 62: 77-81.
- Mora, Gabriela (1994). "Escritura erótica: Cristina Peri Rossi y Tununa Mercado". *Carnal Knowledge. Essays on Flesh, Sex and Sexuality in Hispanic Letters and Films*. Pamela Bacarisse ed. Pittsburgh: Tres Ríos: 129-140.
- Morales, Patricia (1988). "Canto a Eros. Canon de alcoba de Tununa Mercado". *Unomasuno* (Mexico) 15 de agosto de 1988.
- Moreno, María (1988). "La mujer pública". *Babel. Revista de libros* I, 1, abril de 1988.
- Moret, Zulema (1992). "De antieros a eros: un recorrido que inscribe el deseo". *Topía* II, 4, abril de 1992: 21-24.
- Munnich, Susana (1991). *La dulce niebla. Lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Nicholson, Linda comp.(1990): *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge.
- Noya, Elsa (1993). "Habla y escritura. El que traiciona a un traidor tiene cien años de parodia". *La parodia en la literatura latinoamericana*. Roberto Ferro coord. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: 129-141.
- Olea, Raquel (1993). "El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura en la narrativa de Diamela Eltit". *Revista chilena de literatura* 42, agosto de 1993: 165-171.
- Oquendo Vilar, Carmen (1996). "El parto mudo: acercamiento a una novela de Diamela Eltit". *RILL, Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana* 13. U.N.T.: 80-91.
- Ortega, Julio (1990). "Resistencia y sujeto femenino: entrevista con Diamela Eltit". *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* 14, año IV, abril- junio de 1990: 229-241.
- Ortega, Julio (1992). "Diamela Eltit y el imaginario de la virtualidad". *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Avila: 255-277.
- Ostrov, Andrea (1991). "Escritura femenina/escritura especular (Lectura de "Pasión de historia" de Ana Lydia Vega)". *Acta*

- Literaria* 16: 77-82.
- Oyarzún, Kemy (1986). "Ecolalia e intertextualidad en *La última niebla*". *Discurso literario*, 4, 1, otoño de 1986: 163-183.
- Pateman, Carole and Elizabeth Gross eds. (1986). *Feminist Challenges: Social and Political Theory*. Sydney: Allen and Unwin.
- Pedrosso, Osvaldo (1994). "Lúcida inspiración" (Entrevista a Tununa Mercado). *Vogue* 74. Madrid, julio de 1994.
- Pezzoni, Enrique (1982). "Silvina Ocampo: la nostalgia del orden". Prólogo a *La Furia*. Madrid: Alianza: 9-23.
- Pezzoni, Enrique (1986). "Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social". *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana: 187-216.
- Piña, Cristina (1992). "La narrativa erótica". *Unicornio* 1, 2, Dossier: 1-8.
- Piña, Juan Andrés (1991). "Diamela Eltit: escritos sobre un cuerpo". *Conversaciones con la narrativa chilena*. Santiago: Los Andes: 223-254.
- Pizarnik, Alejandra (1968). "Dominios ilícitos". *Sur* 311, marzo-abril de 1968: 91-95.
- Podlubne, Judith (1995). "De la forma del mundo. (A propósito de 'La continuación' de Silvina Ocampo)". *Boletín/4 del Grupo de estudios de Teoría Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario: 79-89.
- Poggi, Giulia (1978). "'Las vestiduras peligrosas' de Silvina Ocampo: análisis de un'antifiaba". *Studi Ispanici* 1978: 145-162.
- Potvin, Claudine (2000). "Nomadismo y conjetura: utopías y mentira en *Vaca sagrada* de Diamela Eltit". *Nomadías. Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Cuarto propio: 55-67.
- Pratt, Mary Louise (1979). *A Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Pratt, Mary Louise (1996). "Overwriting Pinochet: Undoing the

- Culture of Fear in Chile". *Modern Language Quarterly* 57, 2, junio de 1996: 151-163.
- Price, Janet and Margrit Shildrick (1999). *Feminist Theory and the Body. A Reader*. New York: Routledge.
- Promis, José (1987). "La técnica narrativa de María Luisa Bombal". Agosín, Marjorie, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy eds. *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe: 201-210.
- Rabago, Alberto (1981). "Elementos surrealistas en *La última niebla*". *Hispania* 64, 1, marzo de 1981 (31-40).
- Rabinovich, Diana (1986). *Sexualidad y significante*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, Nelly (1986). "Las retóricas del cuerpo". *Márgenes e institución. Arte en Chile desde 1973*, 21: 141-144.
- Richard, Nelly (1989). *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Francisco Zegers.
- Richard, Nelly (1990). "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". Carmen Berenguer y otras comps. *Escribir en los bordes. Congreso internacional de literatura femenina latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio: 39-52.
- Richard, Nelly (1990). "Neovanguardia y postvanguardia: el filo de la sospecha". *Modernidade: vanguardias artísticas na América Latina*. Ana María Moraes Belluzzo org. Sao Paulo: Ed. Da Unesp: 185-199.
- Richard, Nelly (1993). "En torno a las diferencias". *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosdnowski y Bernardo Subercaseaux eds. México: Fondo de Cultura Económica: 39-46.
- Richard, Nelly (1993). *Masculino/ Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers ed.
- Richard, Nelly (1994). "Bordes, disseminación, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer comp. Rosario: Beatriz Viterbo: 240-248.

- Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Rodríguez-Peralta, Phyllis (1980). "María Luisa Bombal's Poetic Novels of Female Estrangement". *Revista de estudios hispánicos* XIV, 1, enero de 1980: 139-155.
- Rodríguez-Luis, Julio (1993). "De Puerto Rico a Nueva York: protagonistas femeninas en busca de un espacio propio". *La torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* VII, 27-28, julio-diciembre de 1993: 577-594.
- Rosa, Nicolás (1992). "La especie furtiva". *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo: 49-57.
- Rose, Jacqueline (1986). *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso.
- Rossi, Jorge (1987). "La evasión de la realidad en *La última niebla*". Agosin, Marjorie, Elena Gascón Vera y Joy Renjilian-Burgy eds. *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe: 222-229.
- Rotker, Susana (1988). "Acariciando las palabras". *Página 12*, 27 de abril de 1988, suplemento de cultura.
- Rubin, Gayle (1975). "The Traffic in Women: Notes on the Political Economy of Sex". Rayna R. Reiter ed. *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press.
- Saavedra, Guillermo (1997). "El trabajo de la memoria. Sobre *La madriguera* de Tununa Mercado". *Espacios de crítica y producción* 21, julio- agosto de 1997: 82-83.
- Sánchez, Matilde (1991). *Las reglas del secreto. Antología de Silvina Ocampo* (selección, prólogo y notas). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sancholuz, Carolina (1996). "De la escucha a la escritura. Presencia de lo oral en la narrativa de Ana Lydia Vega". *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: 281-290.
- Sancholuz, Carolina (1997a). "Construcciones discursivas de la identidad nacional en un cuento de Ana Lydia Vega (Puerto

- Rico)". *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: 109-118.
- Sancholuz, Carolina (1997b). "Los cuentos de Ana Lydia Vega: alternativas para descolonizar el imaginario". *Memorias de JALLA Tucumán 1995*, vol. II. Ricardo Kaliman ed. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán: 697-703.
- Sandoval, Alberto (1997). "¡Mira, que vienen los nuyoricans!: el temor de la otredad en la literatura nacionalista puertorriqueña". *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXIII, 45, 1er. Semestre de 1997: 307-325.
- Santos, Susana (1996). "Diamela Eltit: la literatura mala". *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik comp. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana-Oficina de Publicaciones del C.B.C., Universidad de Buenos Aires: 221-226.
- Searle, John (1986). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra. Traducción de Luis M. Valdés Villanueva. [*Speech Acts. An Essay on the Philosophy of Language*. Cambridge University Press].
- Seator, Lynette (1965). "La creación del ensueño en *La última niebla*". *Armas y Letras* 4,8, diciembre de 1965: 38-45.
- Soares, Norberto (1987). "Cuerpo y palabra de mujer". *Página 12*, miércoles 14 de octubre.
- Solá, María (1990). "Para que lean el sexo, para que sientan el texto, escribimos también con el cuerpo". *Aquí cuentan las mujeres. Muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*. María M. Sola ed. Río Piedras: Huracán: 13-55.
- Sosnowski, Saúl (1973). "El agua, motivo primordial en *La última niebla*". Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos* 277-278, julio-agosto de 1973: 365-374.
- Spender, Dale (1990). *Man Made Language*. London: Pandora Press.
- Spivak, Gayatri (1983). "Displacement and the Discourse of Woman". Mark Krupnick ed. *Displacement: Derrida and After*. Bloomington: Indiana University Press: (169-195).

- Spivak, Gayatri (1988). "Can the Subaltern Speak?". Cary Nelson y Lawrence Grossberg eds. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Suleiman, Susan Rubin ed. (1986). *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tafra, Sylvia (1998). *Diamela Eltit: el rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago: RIL eds.
- Tierney-Tello, Mary Beth (1999). "Testimony, Ethics, and the Aesthetic in Diamela Eltit". *PMLA* 114, 1, enero de 1998: 78-96.
- Tolliver, Joyce (1992). "Otro modo de ver: The Gaze in *La última niebla*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XVII, 31, otoño de 1992: 105-121.
- Tomassini, Graciela (1992). "La paradoja de la escritura: los dos últimos libros de Silvina Ocampo". *Anales de literatura hispanoamericana* 2. Madrid: Editorial Complutense: 377- 386.
- Tomassini, Graciela (1995). *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Tompkins, Cynthia (1992). "La palabra, el deseo y el cuerpo o la expansión del imaginario femenino: *Canon de alcoba* de Tununa Mercado". *Confluencia* 7, 2, primavera de 1992: 137-140.
- Torres Rioseco, Arturo (1941). "El nuevo estilo en la novela". *Revista Iberoamericana* III, 5, febero de 1941: 75-83.
- Ulla, Noemí (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Ed. De Belgrano.
- Ulla, Noemí (1992). *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Uribe, Olga (1994). "Modelos narrativos de homosexualidad y heterosexualidad en el reino de los sentimientos de *Canon de alcoba*. "Ver", "Oír" y "El recogimiento": tres textos de Tununa Mercado". *Latin American Literary Review* XXII, 43, enero- julio de 1994: 19-30.
- Uribe, Olga T. (1995). "Breves anotaciones sobre las estrategias narrativas en *Lumpérica*, *Por la patria* y *El cuarto mundo* de Diamela Eltit". *Hispanic Journal* 16, 1: 21-37.

- Ussher, Jane M. ed. (1997). *Body Talk. The Material and Discursive Regulation of Sexuality, Madness and Reproduction*. London and New York: Routledge.
- Valdés, Adriana (1993). "Gestos de fijación, gestos de desplazamiento: algunos rasgos de la producción cultural reciente en Chile". *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. Manuel Antonio Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux eds. Santiago: Fondo de Cultura Económica: 135-146.
- Vega Carney, Carmen (1991). "El amor como discurso político en Ana Lydia Vega y Rosario Ferré". *Letras femeninas* 17, 1-2, primavera-otoño de 1991: 77-87.
- Vega, José Luis (1988). "El rostro en el espejo: hacia el cuento puertorriqueño actual". *Reunión de espejos*. Río Piedras: Ed. Cultural: 17-30.
- Vidal, Hernán (1976). *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*. Barcelona: Hijos de José Bosch.
- Villalba, Susana (1989). "Que sepa coser, que sepa bordar. Entrevista a Tununa Mercado". *El ciudadano* 12, 10 de enero de 1989.
- Violi, Patrizia (1991). *El infinito singular*. Madrid: Cátedra. Traducción de José Luis Aja, Carmen Borra, María Caffaratto. [L'infinito singolare].
- Weedon, Chris (1987). *Feminist Practice And Poststructuralist Theory*. Basil Blackwell.
- Wittig, Monique (1973). *Le corps lesbien*. París: Minuit.
- Wittig, Monique (1981). "One is Not Born A Woman". *Feminis Issues* 3 (47-54).
- Wittig, Monique (1982). "The Category of Sex". *Feminist Issues* 2 (63-68).
- Wittig, Monique (1986). "The Mark of Gender". Nancy Miller ed. *The Poetics of Gender*. New York: Columbia University Press (63-73).
- Yagüello, Marina (1979). *Les mots et les femmes*. París: Payot.

Zapata, Mónica (1990). "Versions de l'horreur: Le cadavre et le meurtre. A travers quelques nouvelles d'Armonía Somers et de Silvina Ocampo. *Tigre 5. Travaux Ibériques de l'Université des langues de Grenoble*, février 1990: 105-134.

Zizek, Slavoj (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Madrid: Siglo XXI. Traducción de Isabel Vericat Núñez. [*The Sublime Object of the Ideology*. Londres: Verso (1989)].

UNIVERSIDAD
DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Biblioteca