

UNIVERSIDAD DE SONORA
DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA

**En torno a las políticas de generización de los cuerpos:
análisis de la cuentística de Guadalupe Nettel, Cristina Peri Rossi y Clarice Lispector**

T E S I S

Que para obtener el grado de:

DOCTORADO EN HUMANIDADES

Presenta:

SELENE CAROLINA RAMÍREZ GARCÍA

Dirección

Dr. Gabriel Osuna Osuna

Hermosillo, Sonora, México

2017

Universidad de Sonora

Repositorio Institucional UNISON



**"El saber de mis hijos
hará mi grandeza"**



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO UNO. EN TORNO A LAS POLÍTICAS DE GENERIZACIÓN DE LOS CUERPOS	11
1.1 La noción de la corporalidad femenina	11
1.2 Sobre los estudios de género y su aplicación sociocultural.....	20
1.3 Los estudios de género y el feminismo.....	26
CAPÍTULO DOS. SEXO, GÉNERO Y FEMINISMO.....	29
2.1 Feminismo y literatura. Hacia una crítica literaria feminista.....	29
2.2 Algunas confusiones entre sexo y género	33
2.3 La reescritura del cuerpo en literatura.....	41
CAPÍTULO TRES. <i>PÉTALOS Y OTRAS HISTORIAS INCÓMODAS</i>: ANÁLISIS DEL CUERPO PERFORMATIVO	45
3.1 <i>Pétalos y otras historias incómodas</i> : tendencias ortodoxas que generizan los cuerpos.....	45
3.2 La visibilización de cuerpos obesivos. Algunas generalidades de <i>Pétalos y otras historias incómodas</i>	53
3.2.1 “Ptosis”: la fascinación por la anormalidad.....	55
3.2.2 “Transpersiana”: el epítome del vouyerismo.....	57
3.2.3 “Bonsái”: la reproducción del cuerpo modelizado.....	60
3.2.4 “El otro lado del muelle”: el reconocimiento de las relaciones alternativas.....	62
3.2.5 “Pétalos” y el arte de la representación de los excesos.....	64
3.3. En torno a la narratología del cuento contemporáneo.....	68

3.4. “Bezoar”: la performatividad social de un cuerpo generizado.....	73
3.5. El bezoar como antídoto.....	79
3.6. La construcción de cuerpos performativos.....	84
3.7. La invención del sexo bello y el mercado del cuerpo como constructos de la represión cultural del género.....	88
CAPÍTULO CUATRO. EL CUERPO ABDUCIDO: ANÁLISIS DE <i>LA REBELIÓN DE LOS NIÑOS</i> DE CRISTINA PERI ROSSI COMO METÁFORA DE LA CENSURA	103
4.1 Breve introducción al panorama literario uruguayo en la década de los sesent	103
4.2. El miedo y la marginalidad en la literatura uruguaya.....	106
4.3. Los inicios de una dictadura y el surgimiento de la literatura del exilio.....	109
4.4. Poder y cuerpo en la literatura uruguaya de la generación del 69.....	111
4.5 Ceder la voz: la abducción de los cuerpos. Narraciones focalizadas en el infante...	116
4.5.1. Cristina Peri Rossi narrando las voces del exilio desde la perspectiva infantil.....	119
4.6. Introducción general a <i>La rebelión de los niños</i>	122
4.7.”Ulva Lactuca”: la represión sobre el cuerpo.....	127
4.8.“El laberinto”: la sexualidad impedida.....	138
4.9. “La rebelión de los niños”: el discurso del poder.....	150
4.9.1 <i>El lenguaje como herramienta de poder</i>	152
CAPÍTULO 5. EL CUERPO SUBYUGADO: ANÁLISIS DE <i>LAÇOS DE FAMÍLIA</i> DE CLARICE LISPECTOR.....	159

5.1. Clarice Lispector: orígenes.....	159
5.2. La realidad sociocultural de Brasil en los años veinte.....	162
5.3. Clarice Lispector narradora.....	165
5.4. Acercamiento general a la cuentística Lispectoriana: género y narrativa.....	169
5.5 “Amor”: la configuración del sujeto femenino desde la subyugación del rol de género	179
CONCLUSIONES.....	194
Bibliografía.....	198

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haberme otorgado una beca para estudios de posgrado durante el periodo 2014-2017 en el Programa de Doctorado en Humanidades de la Universidad de Sonora.

A mi comité revisor de tesis conformado por: el Dr. Gabriel Osuna Osuna (Director), la Dra. Rosa María Burrola Encinas (Secretaria), el Dr. Roberto Campa Mada (tutor académico), el Dr. Aurelio Iván Guerra Félix (tutor académico) y por la Dra. Ángela María González Echeverry (lectora externa).

Al Departamento de Letras y Lingüística por contar con las instalaciones adecuadas para la investigación.

Gracias a Bernardo, mi esposo y amigo, por su infinito apoyo, por tanto amor.

A Damián, mi hijo, por ser el fundamento de todo, la luz.

A mis padres porque sin ellos nada de esto hubiera sido posible, por amarme de manera incondicional.

A Eva, Judith, Elizabeth, Bernardo, José Aurelio y Aurelio, por adoptarme en la vida y darme tanto cariño.

INTRODUCCIÓN

Los estudios literarios con perspectiva de género permiten analizar el concepto de poder desde distintos anclajes culturales que categorizan epistemológicamente el dominio de unos cuerpos sobre otros. Por ello, la subalternidad de los sujetos sobreviene a partir de la interpelación del género como categoría cultural que exporta la construcción del sujeto mediante dos únicas condiciones de conducción corporal: lo femenino y lo masculino. Mediante esta simplificación binaria de directriz social se precisan límites, se implantan cánones civiles sobre el deber ser, y con ello se norman los cuerpos posibles. Es decir, desde la civilidad, todo cuerpo no sometido a los postulados de generización se considera disidente de la norma y, por lo tanto, mengua su posición de poder en tanto sujeto de enunciación eficaz.

Las lógicas de género, introyectadas en los idelectos de la cotidianidad excluyen los discursos alternativos en tanto representación de la disidencia. De esta manera, los estudios de género visibilizan la construcción física y simbólica de los dispositivos del poder que enuncian cómo deben de ser y cómo deben de actuar los sujetos según las lógicas de sexuación.

Por ello, a través de la presente tesis doctoral considero inexcusable el replanteamiento de la representación de los cuerpos como categorías simbólicas, plurales y ejecutantes de discurso, y no como esencias sujetas a la producción hegemónica de sentido normativo, predestinadas a la repetición de un modelo regulador de las individualidades. En esta tesitura es necesario reiterar a través del discurso y del análisis de la construcción textual de la teoría literaria, que el género es performativo; es decir que no existe *per se* a la condición biológica constitutiva de las identidades corporales, ya que su materialidad es un

constructo delusorio del poder que modela cuerpos heterosexuales para erigir así la cimentación de un discurso imperante propiamente heteronormativo.

Así pues, los estudios de géneros analizan cuáles son las interconexiones existentes entre los sujetos a partir de varias dimensiones de la historia de la cultura tomando en consideración las representaciones que se hacen de los sujetos por medio de las ideologías dominantes. Por ello, a través de esta vertiente de los estudios literarios se intentan redefinir y desterritorializar las concepciones subyugantes sobre el sujeto universal. Se espera también que los discursos alternativos que giran alrededor de la pluralidad de las etnicidades, intersexualidades, diversidades afectivas, y de los distintos feminismos (con sus estudios sobre masculinidades) dejen de supeditarse a los preestablecimientos exclusivos de los organismos de poder que categorizan las visiones institucionalizadas de la Historia.

Ahora bien, es importante demarcar que los estudios literarios con afianzamientos culturales entrelazan las contrucciones sociales con la literatura al definir las corporalidades como ordenaciones sexogénicas que estructuran los movimientos ideológicos del entramado cultural de la hegemonía. Por ello, lo que emite el cuerpo como instancia social e individual está cargado de connotaciones simbólicas que evidencian el sentir de un sujeto de enunciación que representa el estrato socioespacial al cual remite. De esta forma, puede estudiarse la enunciación de un discurso social y político a través de la exploración del cuerpo en literatura desde la estipulación de que el cuerpo es materia performativa, construida dentro de un *locus* específico. La prerrogativa del reconocimiento de éste en análisis crítico-literarios consiente que se examinen cuáles son las representaciones simbólicas que recaen sobre el cuerpo generizado. De esta manera, es cardinal la desconstrucción de los imaginarios polarizados que consideran al sujeto como materia

construida con precedencia a todo significante. Por ello, en esta investigación se busca visibilizar y profundizar en torno a las estrategias hegemónicas que sexúan los cuerpos a partir de su rol social (considerado inmanente) en categorías binarias de condicionamiento corporal.

El cuerpo performativo se regulariza para transformarse a sí mismo en norma reguladora, existente inclusive antes de su propia naturalidad. Por ello, el concepto de generalidad deriva de la violencia debido a que funciona como instrumento de exclusión y silenciamiento.

Una herramienta trascendental para este análisis es el manejo de las políticas feministas actuales que interceden por las variaciones teóricas sobre la materialización de los cuerpos desde lógicas postestructuralistas. Para acceder a estas políticas es substancial advertir las estrategias del poder y las leyes de regulación desde las que se idealizan las construcciones maniqueas de los géneros que esquematizan los conceptos esencialistas de género lejos de la lógica cultural y dentro del inmanentismo.

Debido a lo anterior, los estudios de género sintetizan la teoría literaria y el examen sociohistórico del sujeto para apelar por la deconstrucción de las taxonomías sexuales tradicionales.

Así mismo, la constitución de un estudio literario con afianzamiento en las políticas sociales que analiza la construcción de los cuerpos permite que esta tesis doctoral reconozca la evolución histórica del ser mujer mediante la autorrepresentación ficcional de sus cuerpos en la literatura. Las políticas del cuerpo, desde el estudio de las alteridades discursivas permiten que exista un análisis adecuado, contextualizado y valorativo de los universos discursivos y de sus cronotopos de enunciación. Los sujetos ficcionales se autodescubren en los relatos y funcionan como edificaciones sociales que se enuncian

desde la conceptualización de un imaginario sociocultural. Éste analoga una realidad determinada que concierne a un tiempo histórico y social establecido que revela particularidades propias de la creación del sujeto que habita el espacio enunciación literaria. De esta manera las voces narrativas que se analizarán a continuación propiciarán el afianzamiento de las categorías teóricas que admiten la reconceptualización de la corporalidad femenina y la edificación de una identidad fragmentaria y diversa que aboga por los márgenes.

La presente investigación examina las manifestaciones de la reescritura del cuerpo en relatos escritos por mujeres a partir de las temporalidades históricas de cada caso en particular. Las obras a estudiar serán: *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) de Guadalupe Nettel, escritora mexicana, *La rebelión de los niños* (1980) de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi y *Laços de família* (1960), de la prosista brasileña Clarice Lispector. Los libros que constituyen el presente *corpus* fortalecen la representación de la feminidad no categorizada y la instauración de un multiperspectivismo dentro del imaginario de la mujer latinoamericana desde muchas variantes de configuración. Así mismo, evidencia el nuevo discurso de poder alternativo en literatura que desde las enmarcaciones simbólicas del cuerpo reproduce tipologías propias que no manifiestan analogías importadas de otros contextos.

Por último, los análisis de los títulos arriba mencionados, y la configuración antropológica de la cultura revisada intentará aportar a los análisis literarios un enfoque epistemológico acerca de la realidad por razón de una distribución hacia los géneros y sus relaciones de poder. Con ello se pretenden ampliar las concepciones humanísticas sobre el

papel de la cultura como constructo de identidades modeladas en pos del orden hegemónico que excluyen los cuerpos que no orbitan en torno a sus postulados de normalización.

CAPÍTULO UNO. EN TORNO A LAS POLÍTICAS DE GENERIZACIÓN¹ DE LOS CUERPOS

1.1 La noción de corporalidad femenina

La noción de corporalidad femenina es estudiada en análisis literarios a partir de la contraposición de los arquetipos de las representaciones masculinas aplicadas al arte. La masculinidad en la cultura no sólo es reconocida como categoría de género sino como construcción epistemológica de las herramientas del poder. Se habla de cuerpo como una ordenación sexogénica cargada de connotaciones simbólicas que estructuran una historia cultural. Por ello, y a través de la cláusula de que todo cuerpo es materia, y como tal ésta se encuentra cargada de performatividad, la enunciación de un discurso histórico, político y social puede estudiarse mediante el examen del cuerpo en literatura. La relevancia del estudio del cuerpo en investigaciones crítico-literarias permite que se reconozcan cuáles son las representaciones simbólicas que se hacen sobre los cuerpos sexuados. De esta manera, es necesario reformular y deconstruir los imaginarios que parten de duplos donde la realidad se torna polarizada. Es difícil construir una teoría cultural de género que considere al cuerpo mismo como materia construida con antelación a todo significante.

Por ello, es necesario profundizar en torno a las políticas hegemónicas que sexúan² los cuerpos en categorías binarias, predisuestas a cierto rol(es) social(es) en apariencia inmanente(s).

¹Judith Butler en: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* (Buenos Aires: Paidós, 2002), explica que no existe un "yo" que no esté sujeto al género y entiende el término "generización" como las relaciones diferenciadoras mediante las cuales los sujetos hablantes cobran vida.

Judith Butler afirma que no existe un sexo prediscursivo que construya culturalmente las diferencias marcadas sobre el género, ni en Occidente ni en Estados Unidos. Dicha máxima es aplicable por igual en América Latina. La historia cultural de Latinoamérica desde la colonia hasta nuestros días contiene mucho de nostalgia y abandono. El melodrama del blanco y el negro abunda por doquier en las representaciones artísticas más comerciales debido al anclaje emocional que envuelve a las identidades construidas a partir de los preceptos de escritores como Octavio Paz. La desazón de ser los “hijos de la chingada”³ encumbra todos los imaginarios patriarcales y divide genéricamente los cuerpos según su posición en la pirámide del poder simbólico.

Es imposible separar la construcción del ser latinoamericano de los procesos de construcción nacional, ya que existe en las dinámicas de modernización una actitud paternalista de autoimposición en las distintas esferas de la vida social del mexicano. Héctor Domínguez Ruvalcaba⁴ afirma que la masculinidad es un invento del colonialismo moderno y que los procesos históricos y sociales por los que el Estado ha atravesado desde la formación de la nación hasta hoy en día se encuentran sometidos reiterativamente a dominios extranjeros. De esta manera, puede entenderse cómo “esta modernidad autoritaria

²Dentro de las teorías feministas se utiliza el término *sexuar* tomado del concepto *sexuación* utilizado en psicología para determinar cuáles son las características genéticas-fisiológicas y cerebrales-psicológicas que tienen los cuerpos. Éstas últimas se encuentran dentro de los parámetros establecidos por las reglas de normativización social.

³ Octavio Paz dice en su ensayo: *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), en el capítulo uno titulado: “Los hijos de la Maliche”, que el mexicano es un “hijo de la chingada” aludiendo a una madre mítica, sufrida, que ha padecido real y metafóricamente del apelativo que la define: chingada en tanto abierta, violada o burlada por la fuerza.

⁴Héctor Domínguez Ruvalcaba en: *De la modernidad a la violencia de género: la modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México contemporáneo* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013), ofrece un estudio cultural sobre la interpretación de las manifestaciones masculinas en México a partir del influjo de las historias nacionales que permean en los procesos del periodo de modernización.

revela que la condición masculina, como fuente alegórica de la nación, en un tropo central para entender la cultura mexicana” (14). La figura del macho es un tema explotable en términos antropológicos y su develación ofrece cada vez más respuestas sobre nuestra propia construcción como seres colonizados. El mismo Dominguez Ruvalcaba ofrece una reinterpretación sobre el estudio de las representaciones masculinas en la cultura mexicana. Considera que todo ejercicio cultural que parte de las teorías de género “se concibe no solamente como el abordaje de las relaciones entre las identidades sexogenéricas sino, principalmente, como un recurso conceptual que nos permite concebir estructuras políticas, imaginarios sociales y procesos de significación de los cuerpos en los espacios de representación” (11). Por ello las vertientes que perfilan las líneas evolutivas de las teorías de género encuentran su eje conductor en y a partir de las teorías poscoloniales. Es decir, las historias oficiales de las naciones participan activamente en el diseño arquitectónico de la política de la desigualdad. Lo que conocemos de nosotros mismos tiene su fundamento en la violencia desmedida que los bandos dominantes han ejercido dentro de la creación del imaginario patriarcal unilateral.

De esta manera, los gremios de organización normativos, que casi siempre se encargan de legislar dentro de las naciones, regulan los cuerpos dando primacía a unos sobre otros. No es de extrañar que el tesón inapelable de la modernidad trajera consigo políticas extremistas de orden social modeladoras del comportamiento corporal de sus habitantes, instaurando normas para “civilizar”:

Estas normas se aprecian en la legislación, en los textos científicos y pedagógicos, en las reglas para la vida social incluyendo las de cortesía, distinción y buen gusto. Con todas ellas se rige lo que el cuerpo debe mostrar, esconder, controlar y expresar en público e implican la vigilancia de minucias

del terreno de los gestos, los comportamientos, el lenguaje corporal y los atuendos. (Tuñón 12)

Puede observarse cómo se categoriza el cuerpo para poder controlarlo mediante un ideal regulatorio que expida entidades manejables que puedan ser dominadas, educadas, corregidas, transformadas y por supuesto –en términos de Foucault– vigiladas. El cuerpo sexuado que se vuelve acto performativo del género, controla desde el ideal regulatorio para convertirse a sí mismo en norma moderadora, *per se* a la propia sexualidad biológica. De este modo, la idea de generalidad resulta violenta porque funciona como herramienta de exclusión y silencio.

Foucault en *Vigilar y castigar* estudia los cuerpos dóciles remitiendo a la idea del soldado del siglo XVII. El concepto del hombre-máquina, proyectado a partir del emblema de los aparatos anatometafísicos y tecnopolíticos de control físico motriz, construye cuerpos útiles y cuerpos inteligibles, respectivamente. Ambos lineamientos buscan docilidad: “El soldado es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce desde lejos” (Foucault 125). Este ser que es reconocido a lo lejos no admite segundas lecturas, se es lo que se observa de sí. El cuerpo al dosificarse se convierte en blanco de poder y en símbolo del orden, del bien conducirse, de la transparencia. En el siglo XVIII comienzan a tratarse las identidades corporales de forma matemática, utilizando una escala de control que permite desglosar cada una de sus partes para poder así estudiarlas, y al estudiarlas: disciplinarlas. Con todo esto el cuerpo se vuelve presa y objeto de control, se secciona según su utilidad en el entramado de las disciplinas del poder y su modalidad “implica una coerción ininterrumpida, constante, que vela sobre los procesos de la actividad, más que sobre su resultado y se ejerce según una codificación que retícula [*sic*] con la mayor aproximación, el espacio y los movimientos” (Foucault 126). Dicha codificación se encarga

de ordenar cada una de las partes del aparato de sujeción y control corporal para garantizar el funcionamiento óptimo de los organismos disciplinarios, llámense conventos, escuelas, talleres, ejércitos, etc., dentro de los cuales circulan los cuerpos.

Con el nacimiento de las anatomías políticas estudiadas por Foucault germina el arte del dominio del cuerpo humano en términos históricos. La maestría en la observancia de los cuerpos permite no solamente el incremento de la sujeción y vigilancia de los mismos, sino que crea lazos fuertes que establecen la formación de “una política de las coerciones” (126) que labora directamente sobre ellos esgrimiendo un control total de cada uno de sus elementos. Lo anterior, los convierte en máquinas de poder que trabajan desde los engranajes de la anatomía misma, de forma cuidadosa, sin desatender ninguno de los elementos constitutivos de la mecánica de poder. Al respecto Foucault dice:

Una “anatomía política”, que es igualmente una “mecánica del poder”, está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos “dóciles”. La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una “aptitud”, una “capacidad” que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una aptitud aumentada y una dominación acrecentada. (127)

Estas anatomías políticas desnaturalizan los cuerpos y al hacerlo preparan el terreno para una nueva misión: la militarización. El orden sobrepuesto de los proyectos de modernización, durante la Ilustración en Europa y durante la consolidación de naciones en Latinoamérica, reestructura una simetría militar que puede observarse con facilidad en las distintas instituciones disciplinarias. El orden social se renueva a partir de la institucionalización de normas de convivencia –las enunciadas por Tuñón, por ejemplo–, y desde la generalización de las técnicas esenciales del castigo penal. Ahora bien, el dominio del sujeto se centraliza y la pena antes externa se interioriza ocupando un lugar íntimo dentro de todas las microfísicas del poder. El arte de las distribuciones y los emplazamientos funcionales poco a poco desnaturalizan las identidades corporales para lograr crear con ellas masas homogéneas de trabajo. Así, se reubican los cuerpos abyectos hacia zonas clausuradas que no pueden categorizarse. En este sentido, comienza a materializarse la representación del cuerpo como claustro y como efecto productivo del poder: se norman los sexos y se castigan las pasiones.

Con todo esto, en la actualidad existen muchas dudas en torno a la necesaria reformulación de los cuerpos y sus materializaciones. Judith Butler se pregunta, después de reformular los postulados sobre la inteligibilidad de la materia separando práctica sexual de género y género de sexo, ¿cuáles son los cuerpos que importan?, ¿qué queda pues, del sexo, si es que queda algo, una vez que ha asumido su carácter social como género? (Butler, *Cuerpos...*22). Al respecto puede pensarse entonces que si el sexo es siempre parabolizado en torno a prácticas reiterativas ejercidas mediante normas reguladoras, ¿cuál es realmente el propósito de construir cuerpos materiales con un género específico? ¿Se trata de vincular precisamente una materialidad performativa de los cuerpos con el afán de consolidar identidades reguladas? Si el sexo es una premisa artificial, en tanto que es una construcción

social, ¿el género entonces es puramente lingüístico y es reelaborado por el discurso normativo? En este caso podría hablarse de masculinidades y feminidades, o, ¿sería entonces más adecuado aún referirse llanamente al cuerpo y a la edificación de sentido que éste revele dentro de su universo textual? Lo anterior podría resultar paradójico porque es necesaria la presencia de un yo generizado que construya al género mismo. Es decir, “sujeto al género, pero subjetivado por el género, el ‘yo’ no está ni antes ni después del proceso de esta generización, sino que sólo emerge dentro (y como la matriz) de las relaciones de género mismas” (25).

Este sujeto es interpelado por el género dentro de sus dos únicas y exclusivas categorías. Lo feminizado y lo masculinizado se contraponen desde esta lógica binaria. La realidad se intenta ordenar simplificando las posibilidades de enunciación. Se fijan fronteras, se establecen normas, y con ello se controlan los cuerpos, los únicos cuerpos posibles. De esta manera, queda por sentado que las lógicas de género terminan excluyendo todos los cuerpos y discursos alternativos. Por ello, es necesario el replanteamiento de la idea de los cuerpos no como categoría sexual que juega a contraponerse, sino como materia simbólica poseedora de sentido y ejecutante de discurso. Dicho de otra manera, se debe de estar consciente de cuáles son las políticas reguladoras que construyen los sexos y los géneros para poder separar al cuerpo mismo, como esencia física de ellos. Para ello, debe quedar claro que el género siempre es performativo y que la materialidad del sexo es un constructo artificioso del poder que termina modelando cuerpos heterosexuales que edifican un discurso imperante exclusivamente heteronormativo.

Los debates existentes en torno a la generización de los cuerpos se mueven oscilando entre posturas constructivistas y esencialistas, entendiendo la construcción del sujeto como un proceso cultural unilateral y unívoco de edificación permanente, y al

esencialismo como una verdad anterior al mismo cuerpo, cargado de biologismo. En lugar de estas construcciones binarias, Butler considera que es más productivo regresar a las nociones del significado de materia para localizar los parámetros culturales de sexualización y generización, “no como sitio o superficie, sino como proceso de *materialización* que se estabiliza a través del cuerpo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de su superficie que llamamos materia” (28). Esto reposa sobre una larga investigación histórica sobre los presupuestos que giran en torno a la materia que Butler expone desde la época clásica hasta hoy en día, dentro de los albores de la escuela posestructuralista. La materia se materializa en pos de la productividad del poder. Los cuerpos que importan poseen características de sujeción marcadas por el discurso dominante en aras de la homogenización sociosexual. De esta manera, resultan de vital importancia las aportaciones sobre la politización de la abyección:

La afirmación pública de los *queernes* representa la performatividad como apelación a las citas con el propósito de dar nueva significación a la abyección de la homosexualidad, para transformarla en desafío y legitimidad. [...] Éste no tiene que ser un discurso inverso, en la que la desafiante afirmación de lo no tradicional reinstale dialécticamente la versión que procura superar. Antes bien, se trata de una politización de la abyección, en un esfuerzo por reescribir la historia del yo y por impulsar su apremiante resignificación. (47)

A propósito de la resignificación citada arriba, el término *queer* también presenta constantes reescrituras debido a que funciona en distintos contextos de la diferencia: como estandarte de una generación joven lesbiana y gay de movilidad reformista, como emblema de las políticas antirracistas, y sobre todo como modelo de unión y de inclusión fundamentado mediante el discurso de multiplicidad de género.

Con todo, considero que a pesar de los diversos cuestionamientos que puedan hacerse sobre el término la agrupación es políticamente imprescindible en cuanto a reivindicación de la otredad como discurso contestatario, político, antirracista y antimisógino.

Así mismo, es necesario abrir nuevos cuestionamientos respecto a la identidad del sujeto. Si bien las agrupaciones generacionales que defienden una causa son en todos los sentidos benéficas para la apertura, el reconocimiento y la no violencia, no debe dejarse de lado que el sujeto se considera único y unívoco. Por ello las categorías de identidad, alternativas y ortodoxas, no bastan para representar al sujeto. El multifrenetismo⁵ de las globalizaciones ya no cobija sujetos idénticos. Los proyectos de modernizaciones fracasaron y es inarticulable expresarse en términos de homogeneidad. Así pues: “La generalización temporal que realizan las categorías de identidad es un error necesario. Y si la identidad es un error necesario, entonces será necesario afirmar el término ‘queer’ como una forma de afiliación, pero hay que tener en cuenta que también es una categoría que nunca podrá describir plenamente a aquellos a quienes pretende representar” (Butler, *Bodies...* 323). Incluso así, el término como espacio de discurso funciona y actúa como organismo de afiliación contra la homofobia y remueve las capas de un sistema de poder que delimita la sexualidad de su población.

⁵ Kenneth Gergen en su libro: *The Saturated self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life* (Nueva York: Basic Books, 1991), utiliza el término: “multiphrenia”, traducido al español como “multifrenetismo”, el cual denota la condición atribuida en gran parte al aumento de las tecnologías que incrementan el contacto social y al mismo tiempo reelaboran al ser dentro de varias directrices contradictorias.

2.1 Sobre los estudios de género y su aplicación sociocultural

Los estudios de género⁶ matizan las interconexiones entre el (los) sujeto(s). El *otro* y el *yo* son analizados a partir de varias dimensiones de la cultura, social y antropológicamente –y desde niveles figurativos y simbólicos– tomando en cuenta las desidentificaciones que sufren según las teorías dominantes de generización. Rosi Braidotti considera que los estudios de género: “Subraya[n] la importancia crucial de la desidentificación con las normas dominantes de identidad como un paso hacia la redefinición del papel, entre pero también dentro, de los sexos” (*Género...*102). Con esta redefinición de los papeles de los sexos, entonces, la mujer ya no es el otro que complementa a aquel sujeto, varón, blanco y “universal”. Se espera tampoco que los gays, lesbianas, transexuales, transgéneros e intersexuales sean el otro distinto al sujeto de poder. Al mismo tiempo las distintas etnicidades no deben supeditarse a los preestablecimientos universalistas estadounidenses y eurocéntricos. Se espera que el apelativo de “segundo sexo”⁷ desaparezca con el nacimiento

⁶ Véase Rosi Braidotti: *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*, Nueva York: Routledge, 1991.

⁷ Cuando Simone de Beauvoir escribe *El segundo sexo* en 1949 inicia la teorización en torno al ser mujer. Con ello se origina la corriente femenina conocida como el feminismo de la igualdad, la cual pone el acento en que las preconcepciones sobre lo femenino y lo masculino son constructos sociales que obedecen a roles culturales y a roles de género y no a diferencias inmanentes entre los sexos. De Beauvoir sostiene como teoría principal que “la mujer” es un producto cultural que se ha construido socialmente definiéndose a lo largo de la historia como un ente supeditado. Por ello, para la autora, la labor fundamental de toda mujer es redefinir su propia identidad específica dentro de nuevos criterios sobre lo femenino. La obra presenta una pluralidad de registros sobre el ser mujer, que van desde lo biológico, hasta lo psicoanalítico e histórico, bajo el tamiz de una perspectiva marxista. Después de pasar a un nivel interno en donde la mujer se describe en situación, se destacan dentro del libro los efectos que tiene la interiorización de la desigualdad de los sexos y sus consecuencias. A partir de la puesta en evidencia de ésta, la autora sostiene la idea de la evidente necesidad de la integración social de lo femenino, con los mismos derechos y

de sujetos protagonistas de otras historias, de múltiples historias que no basan sus imaginarios en el sentido clásico de la visión institucionalizada por los organismos del poder.

En este sentido, coincido con Braidotti en que “La teoría de los géneros subraya la importancia de la política de la experiencia y de la vida cotidiana, a la vez que se mantiene leal a la noción de que lo personal es político” (*Género...* 102). El discurso feminista apela por la politización de la cotidianidad por medio de su esfuerzo en busca de igualdad. Todas las culturas alternativas militantes inquietan en la conjunción de voces e historias para poder hacer de su discurso una realidad no privativa. El “emancipacionismo” del que habla Braidotti persigue la igualdad de oportunidades y la igualdad de géneros en todas las áreas localizables del sujeto. Esos *otros* desvinculan las prácticas de la diferencia estructurando redefiniciones necesarias dentro de la esfera del poder y la dominación. Para hacer que las políticas de género sean aplicables se necesita que el sujeto subalterno hable fuerte, tomando como bandera la equidad y buscando escenarios de locución que tengan eco.

En este sentido, las políticas feministas actuales abogan por un cambio que reconceptúe la materialización de los cuerpos a partir de sustentos postestructuralistas. Para poder distinguir cuáles son esas políticas que norman los cuerpos Butler establece que es necesario que exista una reformulación de la construcción de sus materialidades. Para ello expone como ineludible la concepción de la materia de los cuerpos como resultado del uso del poder a partir de estrategias de empoderamiento, catalogando como indisociable la

deberes que los hombres, siendo las mujeres dignas acreedoras de todos los reconocimientos políticos, jurídicos y sociales que posee el “sexo fuerte”. Las principales premisas de Simone de Beauvoir son la: legalización del aborto, la igualdad de salarios y la apertura de oportunidades para permitir con ello la edificación de una mujer nueva, que no subsista subordinada.

materia misma del cuerpo de las leyes que regulan su materialización. Igualmente considera que la performatividad no es meramente lingüística, es decir que no se construye al momento de nombrarse. Dicha performatividad es reiterativa ya que regula discursivamente los fenómenos que sistematiza. De esta manera, todo cuerpo sexuado o generizado es performativo en la medida en que repite construcciones sociales ancladas en el imaginario cultural.

Las normas de etiqueta y comportamiento recrean un patrón cerrado de formulismo socioantropológico. Así, las herramientas de poder construyen los sexos y sus predeterminaciones. Otro punto que la autora considera necesario retomar dentro de la reformulación sobre materia, materialidad, sexo y género es el que descansa sobre la construcción del sexo de los cuerpos como atributo cultural, artificiosamente cimentado sobre el género mismo. El sujeto, dice Butler, asume su sexo construido a partir de los preceptos de los discursos heteronormativos de manera casi natural, siguiendo las lógicas binarias de representación y sin darse cuenta tiende a excluir las formas de sexos no categorizadas. De aquí que las fobias sobre la multiplicidad de tendencias sexuales sean un asunto cotidiano. Al normativizar el sexo se ideologizan las creencias, y la norma se fija dentro de anclajes profundos del pensamiento sociocultural. Los cuerpos que no circulan dentro de las vertientes jerárquicas de la sexualización ortodoxa, es decir los “no sujetos”, son degradados. Al respecto Butler enuncia que “Lo abyecto designa aquí aquellas zonas invivibles, inhabitables, de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible, es necesaria para reconstruir la esfera de los sujetos” (*Bodies...* 19).

Cuando los cuerpos se desidentifican con las políticas sexuales determinadas por el discurso dominante se crea un estado de desazón colectiva dentro de las minorías. De esta

manera emergen los cuestionamientos en torno a las identidades sexuadas y a la sujeción sobreimpuesta por la ortodoxia política que rige su representación. Los movimientos alternativos feministas que incluyen cuestionamientos sobre género concernientes a la visibilización de las diferencias del discurso y de la práctica social dentro de las categorías de sexo, clase y raza, se movilizan dentro de los parámetros de las refuncionalizaciones de los cuerpos y su materialización, para así desestabilizar la razón patriarcal. En este sentido, pues, “el sujeto se constituye a partir de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto, que, después de todo es interior al sujeto como su propio repudio fundacional” (20). En ocasiones los vínculos culturales que crea la performatividad del género excluyen de manera concluyente a cualquier sujeto que se encuentre fuera de los parámetros normativos de los campos del poder formativo. Es decir, desatribuyen al sujeto de toda humanidad y de esa manera los cuerpos son excluidos y cosificados.

Julia Kristeva, en relación con la *abyección de sí*, explica que lo abyecto encuentra su máxima expresión cuando el sujeto termina de buscar fuera de sí su reconocimiento y comienza a reconocer lo imposible dentro de su propio ser. Es decir, cuando el sujeto descubre que lo imposible es su propia esencia, su sí mismo, su ser abyecto, éste reconoce que hace falta un objeto de representación que lo sustente. De esta manera, los seres abyectos son simbólicamente reasignados a la periferia. Hoy en día, cada vez es más fuerte el eco de las voces disidentes. Se vive una etapa donde la abyección se reformula y encuentra desidentificaciones que la representen. Kristeva afirma que la abyección se construye a partir de la falta de familiaridad con el otro. Sin embargo, la apertura exponencial de las minorías que permite el nuevo siglo está cambiando considerablemente el curso de la historia de las diferencias.

Ahora bien, la construcción de la identidad femenina a través de la corporalidad ficcional intenta, en primer lugar, romper con los establecimientos del imaginario que acuña la feminidad. Ésta es sostenida por los modelos normativos que proscriben a la mujer como la representante de lo otro. La construcción modélica de los arquetipos femeninos se fragua a partir de dispositivos de poder que parten de códigos binarios de jerarquización. Sin embargo, dicha identidad permite nuevas significaciones que atienden a la transgresión paradigmática de los supuestos universales. La identidad, en palabras de Estela Serret, se entiende como:

El resultado de la confluencia entre autopercepción (a nivel de identidad primaria) y percepción imaginaria social (nivel de identidad social o colectiva) que se constituye en un proceso incesante y contingente a través de imágenes entrecruzadas, frecuentemente contradictorias, y con referencia a diversos planos del orden simbólico. (28)

Tales imágenes se sintetizan dentro de los conceptos esencialistas de género. Sin embargo, el proceso de insubordinación apela por la presencia de cuerpos discursivos no supeditados a las taxonomías sexuales tradicionales. Además, resulta factible concebir al género como categoría semiótica que apruebe la deconstrucción de los apoyos discursivos sujetos a los conceptos femeninos. La cultura del género debe entenderse, pues, como producto de las relaciones entre diversos discursos, en cuanto a que es un conjunto de signos que se delimitan y significan mediante categorías epistémicas, no biológicas. Judith Butler, rescatando los conceptos de Simone de Beauvoir, se refiere a la traslación del cuerpo natural a uno enculturado⁸ convirtiéndolo en una realidad de doble significación, en

⁸ La enculturación es el proceso mecanizado mediante el cual una cultura establecida enseña al individuo, a través de la repetición, las normas y valores aceptados, de tal forma

donde el cuerpo es producto de la asimilación de la cultura dentro de sus posiciones hermenéuticas y contextuales. Ahora bien, la edificación de la identidad del sujeto femenino cuestiona los fundamentos racionales identitarios sosteniendo la teoría de que éste es un constructo, el resultado de un proceso constitutivo y no algo preexistente de por sí; por ello, es cambiante e indeterminado y fluctúa de manera impredecible, afectado por fuerzas sociales, culturales y psíquicas.

Estela Serret menciona al respecto que “En el seno psíquico del individuo perviven instancias ajenas al yo subjetivo cuya marginación y expulsión al inconsciente –como efecto de la represión– han permitido la configuración del propio sujeto” (207). Por ello, las políticas del siglo XX dentro de los países latinoamericanos introducen en el imaginario social la conceptualización divisoria entre géneros, con el afán de legitimar una jerarquía. Es por esto, que las privatizaciones normativas de la conducta y los espacios contribuyeron de manera latente en la creación de las identidades del hombre y la mujer. En la actualidad hay narraciones que multiplican la idea de una clasificación distributiva del ser mujer. Esto acontece un siglo después de la lucha ideológica por autentificar la configuración de una identidad femenina, que no atienda a los preestablecimientos biológicos. Lo anterior, sucede debido a mecanismos basados en la simbología que la literatura permite dentro de su ficción. De esta manera, las relaciones entre cultura de género y poder se encuentran dentro de un orden histórico y teórico que reflexiona sobre la problematización de la fragmentariedad.

que el sujeto pueda llegar a convertirse en un miembro socialmente aceptado y encuentre su papel apropiado dentro de ésta. Dicho fenómeno crea cuerpos enculturados y establece un contexto de límites y formas correctas que dictan qué es apropiado dentro de los marcos socioculturales. Este proceso se desarrolla desde una edad muy temprana y en casi todos los casos se adquiere de forma inconsciente.

Así mismo, dentro de la materia de identidad, es imposible segregar la relación entre el establecimiento del Estado moderno y la sujeción del poder ejercida sobre los sujetos y los cuerpos. En contraposición a la realidad histórica maniquea, la voz actual del discurso feminista abandona los prejuicios históricos desplazados por la apertura de una nueva visión plural de la realidad intelectual del ahora. Puede afirmarse que el análisis de las voces de escritoras latinoamericanas responde a la necesidad tácita por edificar una nueva entidad femenina a partir de una voz narrativa que reelabore y reconceptúe la imagen dogmática que creó el pensamiento unitario. La ruptura con el discurso patriarcal y la resignificación del cuerpo femenino desterritorializarán los lugares comunes que subsisten en torno a la construcción simbólica general sobre el ser mujer.

Así mismo, la construcción de la identidad femenina, dentro del plano ficcional narrativo, exhibe el nacimiento de una nueva sensibilidad social y estética que apela al reconocimiento a través de la apertura de los márgenes. En este sentido, el discurso de antaño caracterizado por la razón y su lugar inviolable en la antesala discursiva, política y social de algunos países de América Latina, se ha visto desplazado por nuevas formas de representación que aparecen en la literatura escrita por mujeres latinoamericanas.

1.3 Los estudios de género y el feminismo

Los estudios de género están profundamente vinculados con el movimiento feminista de los años sesenta y setenta sucedidos principalmente en Francia y Estados Unidos. Por ello, existe una correspondencia significativa entre la ciencia social y la militancia política. Así, las diversas tendencias existentes dentro de las corrientes feministas se introducen directamente en la labor teórica e investigadora. De igual manera, se despliega un

dinamismo político comprometido con la lucha por la equidad social⁹. Incluso desde etapas anteriores, ya había una fuerte preocupación entre el discurso feminista y su influencia en el análisis de los textos escritos por mujeres. La tradicional discrepancia entre las teorías y movimientos feministas de la diferencia y de la igualdad afecta términos y conceptos teóricos que recaen directamente sobre los propósitos de esta investigación. El feminismo de la igualdad busca la equidad partiendo de la idea de que las diferencias, entre hombres y mujeres, desde una perspectiva sociocultural, se centran en una distribución igualitaria del trabajo y de los bienes sociales. Por otra parte, dentro de los preceptos del feminismo de la diferencia no existe la idea de igualdad entre hombres y mujeres. Antes bien trata de rescribir, reconstruir y revalorizar todas las preconcepciones atribuidas al ser mujer imposibilitando que dichas cualidades asignadas al género femenino se conviertan en la plataforma de una ordenanza sistematizada de opresión y discriminación.

El carácter regulatorio del discurso histórico activa dinámicas de poder que impiden que se disocien las normas reguladoras de la materialidad del cuerpo que éstas construyen. La reescritura de los cuerpos desde la lógica incluyente de las escritoras rompe de manera significativa con la performatividad del sujeto universal. Así, “nace una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el ‘yo’ hablante, se forma en virtud de pasar por este proceso de asumir un sexo” (Butler, *El género...* 19). A pesar de esto, no podemos considerar a la actuación del

⁹Para más información revisar: Ana Bundgaard “Del discurso feminista y la poética de una llamada escritura femenina”. *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*. Aralia López-González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, coords. (Tijuana: El Colegio de México/ El Colegio de la Frontera Norte, 1987. 45-54)

género como el género mismo. Sería una equivocación confundir la performatividad del género con la esencia de la materia del sexo.

La corporalidad de la mujer en la literatura actual permite conocer y reconocer una sugerente evolución histórica comprobable dentro muestras escriturales. Al poseer el dominio de la autorrepresentación ficcional del cuerpo femenino las escritoras marcan la pauta para, en la construcción de sus personajes literarios, liberar a la mujer de tabúes con los que han sido estigmatizadas durante siglos. Tomar la voz y hacer de ésta cuerpo y discurso irrestricto, permite replantear la visión histórica convencional. El hecho de reevaluar en la actualidad las políticas sobre el cuerpo, permite que se dé un análisis apropiado, contextualizado y valorativo sobre conceptos hermanos de la corporalidad como el de raza, sexo y clase. Hablar de cuerpo es hablar del sujeto, de su organización y de las diferencias existentes entre las distintas subjetividades; es decir, es remitirse a la esencia de las particularidades que constituyen las determinaciones que incorporan a los seres humanos dentro de las sociedades. La pluralidad faculta a la revalorización apreciativa y crítica para el análisis de los distintos imaginarios sociales y estéticos.

CAPÍTULO DOS. SEXO, GÉNERO Y FEMINISMO

2.1 Feminismo y literatura. Hacia una crítica literaria feminista

El término feminismo¹⁰ tomó su significado actual al ser utilizado para identificar el Movimiento por la Liberación de la Mujer en los años setenta en Estados Unidos. Dicho movimiento abogó por la igualdad de las mujeres en todos los ámbitos de la vida social y política, buscando un trato justo en el mercado laboral, en las diversas instituciones sociales y políticas y en lo concerniente al ámbito de la sexualidad y reproducción. A partir de entonces se ha consolidado un feminismo postestructural, que es distinto a los de la primera y segunda ola. Éste se ha consolidado a partir de la construcción de un aparato teórico, crítico e interdisciplinario que estudia a la mujer no como ente subyugado depositario de todos los estereotipos de la razón patriarcal, no como el ser subalterno que lucha por desentrañar desde la médula las diferencias sexuales evidentes entre varón y mujer, si no como un sujeto creativo, ejecutante de un discurso particular constituido a través de sus propios referentes. Esta reorientación teórica y crítica de los análisis interpretativos feministas:

Inicia hacia finales de la década de los años setenta, cuando aparecen libros como *The Female Imagination* de Patricia Meyer Spacks (1976), *Literary Women* de Ellen Moers (1978), *A Literature of Their Own* de Elaine Showalter (1977) y *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar. Este conjunto de obras se clasifican como pertenecientes a la fase ginocrítica de la teoría literaria feminista porque, a diferencia de autoras como Kate Millett, que destacaron las

¹⁰ Anteriormente el término feminismo fue utilizado por la sufragista francesa Hubertine Auclert, para referirse a sí misma en el marco del debate político.

imágenes negativas de las mujeres en la literatura escrita por hombres, se enfocaron en las imágenes y experiencias de las mujeres. (Golubov 44)

Hasta el momento la crítica literaria feminista ha experimentado dos cambios importantes. En sus inicios los estudios sobre literatura que partían de una perspectiva feminista constituían análisis sobre personajes femeninos configurados desde una lógica androcéntrica. Es decir, se estudiaba el ser mujer dentro de los textos escritos por hombres. Lo anterior presupone que el resultado de dichos trabajos deviene en interpretaciones patriarcales que denuncian la construcción de arquetipos de representaciones femeninas objetivizados por la mirada del varón. Esta perspectiva genera la formulación de análisis sexistas que siguen reproduciendo, aunque con intenciones de subversión, el discurso de la razón patriarcal. Dicha razón parte de duplos que generizan y anclan estructuras pares donde la mujer representa el espacio doméstico y el hombre el espacio político. Entonces, a pesar de que se visibiliza la situación de la mujer, solamente sucede en contraposición al imaginario masculino, como si fuesen esencias antagónicas.

La crítica literaria feminista, en esta primera etapa, resulta influida por el propio discurso patriarcal. Es imposible lograr un cambio verdadero que construya a la mujer como ser histórico y cultural si el devenir analítico del objeto es la representación habilidosa de un arquetipo social. Éste, construido y encarnado por una lógica no incluyente, reproduce a la mujer como estructura semiótica poseedora y ejecutante de un discurso altamente maniqueo.

A partir de lo anterior inicia una nueva etapa dentro de la crítica literaria feminista. Una etapa que nace en torno de la creatividad del discurso construido por mujeres. Elaine

Showalter¹¹, anuncia Nattie Golubov¹², es quien redefine la concepción de las nuevas estructuras interpretativas de la crítica literaria feminista. Esto al utilizar el concepto de ginocrítica para hablar de una transformación en la perspectiva de la teoría feminista literaria, que es capaz de “elaborar una poética feminista que gire en torno de la creatividad de las mujeres, y [que] para lograrlo es necesario que elabore su propio objeto de estudio, su propio sistema, su propia teoría y su propia voz” (Golubov 43). Entre los temas y aspectos que trata la ginocrítica puede observarse que este nuevo enfoque:

Enumera a las mujeres como *escritoras* [las cursivas son del texto] y sus objetos de estudio son las historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura femenina; la trayectoria individual o colectiva de la carrera de las mujeres y de la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina. (Showalter 82)

Este tipo de crítica se caracteriza por ser evidentemente más teórica que la anterior gracias a su afán por la deconstrucción de estructuras analíticas obsoletas que devino en la transformación del *canon* literario occidental. El *canon* al constituir un listado de obras consideradas valiosas para su estudio presupone un proceso de elección de textos que se

¹¹Elaine Showalter es quien se da cuenta que la crítica literaria feminista da un giro sustancial en los años setenta a partir de la publicación de un conjunto de obras escritas por mujeres que redefinen la noción del ser mujer como sujeto creador de conocimiento que se autodefine al construir un objeto de estudio propio. Véase: “Towards a Feminist Poetics”, en *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. (Londres: Virago, 1986).

¹²Nattie Golubov en *Teoría literaria feminista*. (México: UNAM, 2012), hace un recorrido histórico en torno a los distintos feminismos, que me ha servido para esclarecer las diferencias sustanciales de cada uno de ellos. Así mismo, ella analiza desde dónde se construye la perspectiva crítica que el nuevo feminismo utiliza para estudiar los productos literarios. Igualmente, la autora explica por qué la teoría literaria feminista debe ser considerada una teoría válida para la interpretación de realidades culturales reproducidas en el discurso escrito.

consideran mejores que otros ya que representan los valores que construyen la identidad colectiva hegemónica. Es decir, éste define cuáles son los marcos de referencia comunes y tradicionales que edifican la cultura nacional heteronormativa. De esta manera, queda claro que mantiene una relación común entre las instituciones culturales, y por lo tanto, posee vínculos entre los organismos de poder que generizan los cuerpos y que norman las subjetividades para homogeneizar a los sujetos desde los preceptos de la ideología dominante. Por ello con la revaloración de la escritura que aquí me ocupa, es posible desafiar los valores estéticos que rigen el *canon*. Para lograrlo se han ampliado las fronteras sobre lo que es o no es literario a través de la inclusión de formas de expresión específicas y propias de las mujeres, en un tiempo-espacio histórico específico, que al ser analizadas en términos de la interdisciplinariedad introducen nuevos enfoques y criterios de valoración en los análisis literarios.

Dentro de este nuevo giro teórico dentro de la crítica literaria feminista comienza una etapa de análisis inclusivo donde se examinan, reelaboran y adoptan las teorías psicoanalíticas y sociales como herramienta de análisis interpretativo de los textos. Lo anterior en el entendido de que estas pautas a refuncionalizar permiten reconocer cuáles son las herramientas de poder ancladas en el imaginario colectivo. Así mismo, la ginocrítica propone que la mujer enuncia en los textos literarios una doble visión de la realidad al ocupar el papel de representante de la contracultura. Con lo anterior, la mujer es capaz de generar un doble discurso que da cuenta, tanto desde la hegemonía como desde el margen, de una visión plural de la realidad sociocultural.

De igual manera, dentro de esta vertiente de análisis interpretativo se revaloran géneros literarios devaluados por la crítica literaria tradicional como la autobiografía, el diario, la literatura de folletín, el testimonio, la poesía confesional, los manuales de comportamiento

y el epistolario; es decir, se amplía la noción de texto dando cabida a la introducción de los géneros literarios menores dentro del *canon*. Con la introducción de éstos últimos a la cultura hegemónica, se introduce la noción de texto que:

Facilitó la configuración de varias tradiciones literarias femeninas que comprenden aquellos tipos de escritura que se ajustan a las convenciones, además de diarios, cartas, libros de cocina, publicaciones periódicas, todo tipo de expresión testimonial o autobiográfica, literatura de masas como las novelas rosa, de folletín o sensacionalistas del siglo XIX, literatura infantil y sermones provenientes de tradiciones orales como la afroestadounidense, entre otros. Proponer la valoración de estos otros tipos de texto implica reconocer las condiciones materiales en las que escribían las mujeres, muchas de ellas sin educación formal o con la necesidad de ganarse la vida, creativas en otros géneros literarios previamente descalificados por carecer de valor estético. (Golubov 49-50)

Así, con la transformación del *canon* literario occidental que trajo consigo la visibilización de muestras estéticas no canónicas inicia la configuración de toda una poética de textos excluidos, algunos creados por mujeres con intenciones temáticas de subversión.

2.2 Algunas confusiones entre sexo y género

La construcción del discurso trasgresor en narrativa es evidente a partir de finales de siglo, pero, particularmente iniciado el siglo XXI la eclosión de relatos que redefinen las conceptualizaciones sobre la subjetividad y cuerpo femenino es indiscutible. Aun así, creo que los estudios realizados sobre cuentistas son escasos y resulta de cardinal importancia

hacer asequibles las reelaboraciones estéticas que dan cuenta de la evolución de pensamiento en el ámbito de la literatura escrita por mujeres.

El ser ficcional que se autodescubre en los relatos funciona como un constructo social que se exhibe a partir de la creación de un imaginario sociocultural que está siempre haciendo analogía con una realidad específica. Ésta corresponde a un tiempo histórico y social determinado, y por ello, revela características pertenecientes a la creación de la identidad y del sujeto. Se dice que el conocimiento se construye a través de las constantes rupturas a las que es sometido. Es decir, el grado de transgresión que lo *dado* (en términos epistemológicos) experimenta, constituye la resignificación de las nuevas formas de hacer arte o ciencia. Esta nueva voz femenina en literatura subvierte las categorizaciones teóricas que envuelven el concepto de ser mujer que deviene de la construcción falocentrista y excluyente de los moldes sobreimpuestos por la historia. Por ello, las voces narrativas que analizaré me permitirán afinar premisas que consienten la reconceptualización de la corporalidad femenina y la construcción de una identidad fragmentada altamente plural que aboga por los márgenes.

Todos los movimientos que buscan reivindicar el respeto de los derechos equitativos de género y orientación sexual separan sexo de género. Al sexo se le estudia como una cualidad o componente biológico y al género como la edificación cultural que indica cómo debe regularse dicho sexo. Puede observarse entonces una lucha entre lo natural y lo socio-cultural que perpetúa la dicotomía entre ser y construirse, o entre ser y acatar cómo se requiere que sea la construcción del sujeto generizado. Con el nacimiento del movimiento feminista de los años setenta, aparece la diatriba del género como categoría cultural inmanente a las lógicas subyacentes del poder. El género entonces designa fenómenos

particularmente conductuales y psicológicos del sujeto. Éste como estado de investigación es primordial para abordar los estudios de las disciplinas científicas sociales de primer orden tales como la sociología o la epistemología.

La discusión entre lo natural y lo cultural ha sido arduamente amonestada por los movimientos *queers* y los movimientos feministas con la premisa de que la adquisición de las pautas que dictaminan cómo deben ser los sexos es obsoleta y violenta. Con estos postulados se entiende que la cultura, siempre encarnada por lo masculino, aplica cuáles son las reglas de perpetuación y conducción de las sociedades, entendiendo, claro, al hombre como representante de la razón universal, como ente facultativo que escribe la historia, su historia.

De esta forma, sexo y género en el discurso clasificatorio son confundidos. Se tratan de explicar sus diferencias pero en rasgos generales el *grosso* de los individuos utiliza indiscriminadamente a ambos. Si se analiza con cuidado, se podría afirmar que la identidad de cada sujeto, es decir del yo individual, se organiza a partir de la relación y correspondencia entre sexo y género. En otras palabras, la sexualidad se encuentra vinculada irremisiblemente a la manera de concebir las políticas del género en cada sociedad. La suerte de ser hombre o ser mujer está ligada a preestablecimientos y lógicas agudas que se encuentran ancladas y consolidan la psique individual, permitiendo así la categorización por grupos sexuales. La cronología histórica ha sido construida por hombres con el presupuesto de ser el sexo fuerte, el género colonizador. Las categorías sociales impuestas parten de un imaginario que subyace toda lógica empírica, por ello resulta clarificador pensar que la categoría género nace con los movimientos en búsqueda de equidad. Al respecto, Felipe Castelar dice que lo masculino y lo femenino nace:

En Occidente al mismo tiempo que se produce el ocultamiento forzoso de la sexualidad, hacia finales del siglo XVI, por autores como Thomas Laqueur se conoce que la oposición de los sexos es una concepción propia de la Ilustración. Antes, el cuerpo del hombre y el de la mujer, eran entendidos como uno sólo, con una sencilla modificación de sus órganos genitales. Los genitales del hombre y la mujer eran similares, con los órganos invertidos: el cuerpo femenino tenía la posibilidad de albergar un nuevo ser. El cuerpo de las mujeres era concebido como igual al del hombre. Sin embargo, después del siglo XVII, los cuerpos dejan de ser uno sólo y cada uno cuenta con diferencias irreconciliables respecto del otro. (214)

Entonces los cuerpos situados en la médula de las técnicas de vigilancia, control y observación desde el siglo XVIII son conceptualizados al punto de anclarse dentro de la representación social del sujeto. Con la decadencia del dualismo cuerpo-mente como instancias separadas inicia el énfasis por los discursos científicos de las modernidades y el postulado de la muerte del sujeto como cuestionamiento de los paradigmas racionalistas. Así, en el siglo XIX, la propagación del discurso sobre las políticas del cuerpo señala la crisis de la perspectiva racionalista que se sostenía en binomios y por lo tanto limitaba el cuerpo. Ahora, el sujeto corporizado a partir del desligamiento de su clásico sometimiento a la escuela dualista, pone al descubierto los fundamentos metafísicos sobre los cuáles descansaban las exégesis clásicas que giraban en torno a la subjetividad. De esta manera, se desplaza a la filosofía como eje rector de fundamento humano y se invita a nuevas ciencias posmetafísicas provenientes de ramas sociales y humanas para reformular lo dicho y lo dado en materia de cuerpo, identidad y subjetividad. Con ello emergen epistemologías sobre la corporización del yo, convirtiendo el cuerpo en el objeto de una propagación de

teorías y discursos concernientes a su conocimiento dentro de campos sociales, políticos y científicos.

Foucault propone que el inicio de la modernidad corresponde precisamente al doble desplazamiento sobre las representaciones del sujeto: primero alejando las unidades metafísicas que proscriben los pensamientos binarios, y segundo, permitiendo la proliferación de estudios sobre el sujeto corporizado. De esta manera todas las crisis falocentristas del sujeto racional concuerdan con el nacimiento de los estudios sobre el cuerpo que dan a su vez cabida a los análisis sobre género. Braidotti al respecto afirma que:

En una estrategia de afirmación de la diferencia concebida como alteridad positiva y como el repudio de las diferencias jerárquicas, del poder hegemónico de la razón, las activistas transformaron una situación de crisis en la posibilidad de crear nuevos valores, nuevos paradigmas críticos. Al hacerlo, la mujeres no sólo estaban ampliando la crisis del sujeto logocéntrico: lo hacían sobre la bases del análisis de género, es decir, sexualizaban el discurso de la crisis. (Braidotti, *Sujetos...* 93)

Luce Irigaray en *Espéculo de la otra mujer* expone que dentro de un movimiento nómade el sujeto universal de pensamiento es remplazado por otro estructurado por nuevas variables del género permitiendo así la construcción de una vertiente de desuniversalización que aboga por los otros. Con esta decadencia del universalismo nacen nuevos enfoques relativistas que ayudan a consolidar las políticas de la diferencia. No es de extrañar que lo que perdura o pervive como concepto clave de casi todas estas políticas sea precisamente la crítica hacia el modelo dualista clásico de pensamiento. El modelo “natural” sobre el hombre-blanco sujeto a lo universal, y sobre la mujer como receptáculo y ente supeditado al hombre-mundo, ha construido en

occidente y en los países colonizados la idea de una pirámide de poder orquestada por el varón. Históricamente la representación de los mitos e historias del hombre han sido emitidos y creados a partir del escalón más alto de poder, dominado por el prototipo de universalidad. Las corrientes feministas buscan destronar a este sujeto establecido por la historia mediante la inserción de realidades alternativas que estructuren nuevas políticas de subjetividad. Éstas parten de la idea del sujeto como proceso, jamás como esencia inmanente. Braidotti al respecto enuncia que “Estas pensadoras son radicalmente materialistas por cuanto ponen el acento en las condiciones concretas, situadas, que estructuran la subjetividad, pero también le dan un matiz novedoso a la noción clásica del materialismo porque redefinen la noción femenina como una red progresiva de formaciones de poder simultáneas”(Patterns... 114).

Para el examen feminista, sea cual sea su movimiento o vertiente, la premisa principal es que la noción de género debe rechazar la idea de universalidad y raciocinio aceptadas por el discurso científico. Las diferentes variaciones entre género, raza, sexo y etnia exigen un análisis intelectual que articule alternativas que ayuden a construir un sinnúmero de realidades no sujetas a los conceptos ortodoxos sobre la regularización de la sociedad.

Si bien el concepto de género adquiere eco gracias a los movimientos *queers*, feministas y LGBT, éste fue originado primeramente gracias a los avances en los estudios de biología y lingüística. Las mujeres pioneras en la conceptualización del género se valen de los avances científicos ofrecidos por estas dos áreas para construir sus discursos sobre la diferencia entre género y sexo. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* es quien exhibe, desde la organización filosófica de la alteridad y la construcción del *otro*, que las identidades biológicas son erigidas por estructuras sociales. La autora

busca en su estudio que la mujer trascienda su sexo dado y tome la posición del sujeto. Ofrece con ello una teoría que revaloriza la identidad subjetiva femenina. Sin embargo, y a pesar del gran aporte social que Simone de Beauvoir legó con su texto, sus preceptos continúan rozando en los senderos del binarismo sexista y esencialista de la primera ola del feminismo.

Judith Butler en *El género en disputa* critica esta estructura maniquea ya que considera que la única manera de lograr definir al sexo es desnaturalizándolo por completo. De esta forma, “si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos” (55). Con lo anterior puede verse que para Butler la distinción casi mimética de los sexos resulta insuficiente dentro de la teoría de género. Aun así los debates en torno a la independencia del sexo sobre el género en ocasiones son una herramienta ambigua, en tanto que, lo masculino y lo femenino continúan primando dentro de ambas lógicas.

Las ideas que conciben a la mujer observada como el sexo opuesto se profieren a partir del siglo XVIII. Mientras que hoy en día se comparan las diferencias entre los cuerpos del hombre y la mujer, en otro tiempo las imágenes reproducidas sobre ellos en los tratados de anatomía resaltaban sus semejanzas:

Según Laqueur, el cuerpo femenino era simplemente el inverso del masculino, es decir, el cuerpo del hombre con unos cuantos cambios. Los genitales de la mujer eran como los del hombre, sólo que con las alteraciones propias de la maternidad, así como el cuerpo del hombre poseía un diseño que le permitía alcanzar la matriz para la fecundación. Es después de la Ilustración, y a lo largo

del siglo XIX, cuando el cuerpo de la mujer es visto como un cuerpo diferente, se convierte en un ente separado del cuerpo del hombre y con diferencias mucho más notorias que los alejaban cada vez más. En ese mismo momento, el sexo se convierte en algo de lo cual no se debe hablar en público, pero que se debe insinuar en el confesionario y sobre todo en el consultorio médico, es decir, aquello a lo que se alude pero sólo para silenciarlo. De este modo, a través del sexo (y de su consecuente diferencia de género) se controlaba a los individuos, al mismo tiempo que se reglamentaban sus posibilidades de expresión. (Castelar 212)

Con el Estado moderno comienzan a reglamentarse los sexos, como se ha venido repitiendo a lo largo de la presente investigación. No es de extrañar que en la actualidad existan movimientos que luchan por contribuir a las reformulaciones que rigen cómo deben conducirse los géneros. Las disputas teóricas de las feministas en torno al esencialismo se centran en su mayoría en las afirmaciones universalistas, tanto del ser hombre como del ser mujer. Este gesto en ocasiones tiende a ser globalizador y da pie a la crítica que expresa que la categoría: “mujeres” es excluyente y normativa y, por si fuera poco, que niega el incremento de las intersecciones culturales que construyen ese ser mujer. Es momento para considerar los avances en materia de género y equidad que las teorías mencionadas han permitido en las sociedades, ya que resulta una tarea sin sentido buscar cabos sueltos dentro de las terminologías en construcción. Lo más importante es no subestimar el valor político e inclusivo de estos movimientos que construyen el discurso del disidente. La labor de los intelectuales que abogan por la desnaturalización del sexo y por la reconfiguración de las políticas que lo norman proporciona sustento dentro del terreno teórico para avalar la militancia del otro.

2.3 La reescritura del cuerpo en literatura

La orientación de la escritura se ajusta a la ordenación y estructura de la sociedad. Con las premisas sobre la performatividad del género quedan sentadas las bases que permiten hablar de personalidades múltiples configuradas desde un sujeto que independientemente de su sexo posee una identidad sexual propia no predicha por categorizaciones genéricas. La presente tesis doctoral busca analizar y explicar el fenómeno de la reescritura del cuerpo en relatos escritos por tres escritoras latinoamericanas: Guadalupe Nettel, Cristina Peri Rossi y Clarice Lispector dentro de cada una de las temporalidades de los textos y contextos en los cuales se gestan las historias a analizar. Las obras que se analizarán en este estudio serán: *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) de la escritora mexicana Guadalupe Nettel. Así mismo, se analizará la obra de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi titulada: *La rebelión de los niños* (1980). De la misma manera se trabajará la obra de la autora brasileña Clarice Lispector: *Laços de Família* (1960).

Al estudiar el presente *corpus* se abordará la idea de la construcción de una identidad femenina latinoamericana que no apele por nomenclaturas excluyentes y no busque ser privativa de una geografía cultural única. Dicha construcción del discurso trasgresor femenino en narrativa es evidente desde bien avanzado el siglo XX, pero particularmente iniciando el nuevo milenio la eclosión de relatos transgresores que redefinen las conceptualizaciones sobre la subjetividad y cuerpo femenino es indiscutible. Aun así, los estudios realizados sobre cuentistas desde la perspectiva que utilizo en la presente investigación son escasos y resulta de cardinal importancia hacer asequibles las reelaboraciones estéticas que dan cuenta de los cambios de pensamiento en el ámbito de la

literatura escrita por mujeres. Para la realización de la presente tesis seleccioné el *corpus* arriba mencionado ya que semejantes textos refuerzan la idea de la feminidad no categorizada y la creación de un multiperspectivismo dentro del imaginario de la mujer y su representación en la literatura. El trabajo de estas autoras, sin duda, ha contribuido en la revaloración de la literatura actual.

La construcción del sujeto y de la identidad de los sujetos discursivos no quedará supeditada al sexo sino al cuerpo, que es discurso que se construye a partir del sujeto que se enuncia. Dicho discurso, que es denominación, “es a la vez un modo de fijar frontera y también de inculcar repetidamente una norma” (Butler, *Cuerpos...* 26), y se encarga de feminizar o masculinizar históricamente al cuerpo, pero también de desfeminizarlo o desmasculinizarlo cuando la norma deja de ser frontera y se convierte en apertura que subvierte. Por ello, la edificación de género no resulta excluyente cuando la perspectiva mediante la cual se aborda es plural. Es decir, al incluir las diferencias que abogan por la alteridad genérica se: “opera apelando a medios excluyentes, de tal modo que lo humano se produce no sólo por encima y contra lo inhumano, lo humanamente inconcebible” (26). De esta manera, la construcción de cuerpos en literatura que corresponde a las variables dinámicas del ser permite que el discurso se personifique ontológicamente.

Lo que la mujer dice de sí en su ficción construye su corporalidad al materializarla. Es decir, el acto performativo ficcional que se despliega en un relato, a pesar de sobrevenir de la invención, y a pesar de estar sujeto a normas literarias que sostienen el microcosmos del texto, es un acto singular que evidencia una condición develada en un discurso predeterminado. Aun así, el cuerpo como materia no puede reducirse fútilmente a un conjunto de significantes lingüísticos.

El cuerpo también es cultura e historia, y dichas categorías engloban la construcción de la identidad. A partir de las representaciones simbólicas del cuerpo se pueden reconstruir tipologías propias que no respondan a analogías importadas de otros contextos. La construcción del sujeto femenino a través del cuerpo no intenta ser en absoluto determinista. Puede caerse en la trampa de justificar las relaciones de poder desde una perspectiva biológica-dualista, pero en este caso el género no se observa como un artilugio, sino más bien como condición constitutiva del discurso. La autoedificación de la mujer en la literatura actual media entre el cuerpo y su identidad. Por tal razón, los relatos que se analizarán en este estudio intentarán dar cuenta de distintas realidades y subjetividades que se construyen a lo largo de América Latina y que a su vez construyen cuerpos poseedores de historias y discursos divergentes.

Con los estudios de género se han dado a conocer cuáles son los valores predominantes en las sociedades, cuáles son los prejuicios que imperan dentro de ellas, y de dónde nacen dichas dominantes. Gracias a la investigación antropológica puede calificarse a la tradición científica como androcéntrica legando así una normativización hegemónica. Pierre Bourdieu puntualiza sobre los escenarios que permiten que se construya el campo científico desde las condiciones sociales de sus competidores hasta las estipulaciones políticas de jerarquización y competencia incluidas en el quehacer científico. El campo científico corresponde a las cláusulas simbólicas que las ciencias requieren para la conceptualización y delimitación de la construcción sistemática, política y social de la elaboración de capitales científicos que condicionan y determinan el movimiento del conocimiento a partir distintos niveles. Por ejemplo, las pugnas por la monopolización de los saberes, hasta los niveles generales de quehacer de verdades científicas ajustadas a los intereses del funcionalismo institucional, son relevantes en esta discusión. Por ello, es fácil advertir que el campo

científico funciona y se estructura a partir de la interacción de las relaciones en pugna pertenecientes al monopolio de la ciencia. Ésta se encuentra liderada por una comunidad prevalecientemente masculina. Lo que se busca en la teoría todavía no es visible en la práctica.

Por último, la generación de legitimidad de la autoridad científica necesita una estructura de equidad interna como la que se busca establecer dentro de las sociedades. Por ello, la perspectiva de género adopta un proyecto de enfoque epistemológico que se acerca a la realidad mediante una orientación hacia los géneros y sus relaciones de poder. Así pues, se puede percatar que las perspectivas de género tratan de una concepción de mundo que abarca una problemática de vital importancia: las diferencias e inequidades existentes entre los seres humanos. A pesar de las discordancias en su conceptualización de manera conjuntiva, el género es un término acerca de roles, que posee un perfil histórico y social sobre los valores e identidades que son designados a hombres y a mujeres, y que son interiorizados mediante procesos culturales.

CAPÍTULO 3. *PÉTALOS Y OTRAS HISTORIAS INCÓMODAS*: ANÁLISIS DEL CUERPO COMPULSIVO

3.1 *Pétalos y otras historias incómodas*: tendencias ortodoxas que generizan los cuerpos

Pétalos y otras historias incómodas, escrito por Guadalupe Nettel en 2008, es un cuentario que loa a la compulsión. Los personajes que conforman la totalidad del volumen de cuentos a analizar ofrecen al lector un desfile bizarro (utilizando el galicismo) sobre las monomanías ocultas experimentadas por cuerpos obsesivos que padecen compulsiones ante ciertos actos subyugantes. El objetivo principal del estudio del cuerpo compulsivo que se realizará en este capítulo busca dar cuenta sobre las diversas subjetividades corporales que se construyen en América Latina a partir de la creación de historias sobre cuerpos no generizados que son poseedores de realidades y discursos divergentes. Se realizará un análisis interpretativo sobre la representación del cuerpo compulsivo en literatura que, aunado con la teoría de género, ofrecerá un acercamiento simbólico social sobre las estructuras que representan el prototipo de los cuerpos no generizados¹³ en la América Latina de la actualidad. Lo anterior se llevará a cabo tomando como punto de partida las premisas sobre la performatividad del género, estudiadas en los capítulos anteriores.

El examen de los retratos discursivos de cuerpos que responden a fijaciones corporales específicas permitirá estudiar a sujetos¹⁴ que independientemente de su clasificación sexogenérica perfilan ideales e identidades no categorizados por

¹³Como es mencionado al inicio del capítulo primero, el término “generización” es utilizado por Judith Butler en: *Bodies That Matter. On the discursive limits of “sex”*. Nueva York: Routledge, 1993, refiriendo a las relaciones diferenciadoras que existen entre los cuerpos impuestas sobre bases binarias de jerarquización de los mismos.

¹⁴ Utilizo el término de sujeto para hablar de sujetos narrativos construidos dentro del plano ficcional que funcionan como representaciones sociales.

preconcepciones culturales hegemónicas y excluyentes. Considero que la elaboración de una investigación cuidadosa sobre un *corpus* de cuentos con temáticas corporales evidentes reforzará las bases para teorizar sobre la conceptualización de un multiperspectivismo del cuerpo en literatura. Esto constituirá el parteaguas para la enunciación de una nueva veta narrativa que responde al análisis del cuerpo y sus manifestaciones desde la perspectiva de las escritoras latinoamericanas. De esta manera, se puede dar el cambio de paradigma ideológico en torno a las dinámicas políticas y culturales que sexúan los cuerpos de manera categórica mediante premisas de poder heteronormativas.

Dentro de las artes se evidencia el trabajo de todas las mujeres y hombres que abogan por la individualización de los cuerpos desde la no sistematización de las características corporales que catalogan cómo deben conducirse los mismos a partir de sus características genitales. En literatura, el compromiso creativo-intelectual de quienes reflejan realidades matizadas por la pluma permite observar cuáles son las perspectivas socioculturales que circundan alrededor de los cronotopos de las sociedades que se retratan en los textos. Todos los cuerpos cuentan una historia, y dicha historia posee una ideología que es asimilada y sensibilizada por dicho cuerpo. Las impresiones, la psique, el grado de receptibilidad y la perspectiva de quien narra una verdad son avistadas a través del mismo. A partir de las experiencias corporales se reconoce la realidad. Los sentidos como mecanismos fisiológicos de percepción permiten dar forma al mundo, por ello las realidades son confrontadas de distinta manera de un cuerpo a otro.

La literatura de Guadalupe Nettel es hipersensorial porque el cuerpo que percibe la realidad que narra posee la condición de amplificar y fijar la experiencia que avista. La compulsión es una conducta adictiva que es fetichizada por alguna parte del cuerpo. Al

fetichizar la realidad se hiperboliza la sensibilidad y con ello se puntualizan ciertos ejercicios que determinan cómo siente el sujeto que enuncia. El multiperspectivismo ideológico que se obtiene de la literatura que centra su atención en los cuerpos compulsivos fija las nociones de individualidad que tanto tiempo se han intentado rescatar en los discursos de la diferencia, sobre todo en los feministas.

Actualmente existe una cantidad considerable de estudios sobre la refuncionalización de las ideas feministas que abren nuevos caminos para el análisis de la evolución de las teorías sobre el ser mujer. Karen Offen y Marisa Ferrandis, a propósito de los ideales en pugna que reposan en las bases de las teorías feministas relacionales e individualistas, dicen que:

Lo que las feministas deben hacer en la actualidad, y ya están empezando a hacer, es recuperar la vía relacional de nuestro patrimonio intelectual que ahora sabemos que se encuentra enraizada en lo más profundo del pensamiento occidental sobre la cuestión de la mujer; deben reclamar el poder de la diferencia, de la femineidad definida por las propias mujeres y el interés que ésta tiene en los amplios objetivos sociales, y deben entrelazarla de nuevo con el principio de libertad humana que subyace en la tradición individualista. (134)

Lo anterior es anunciado tomando como eje de enfoque la idea de terminar con la dicotomía de los discursos hiperbinarios que se centran exclusivamente en las diferencias fisiológicas entre hombres y mujeres. Se intenta reproducir un discurso femenino inclusivo y plural desarrollado a través de un proyecto político menos limitado que sea realista, social, interrelacional y sobre todo múltiple. Offen y Ferrandis parten de la idea de que el feminismo no ha sido definido con claridad y que inclusive la terminología del movimiento

es un tanto paradójica. Su análisis permite que el investigador replantee ciertas premisas adjudicadas de por sí al movimiento. Tomando en cuenta las afirmaciones de las autoras sobre la inestabilidad del término, inclusive en los nuevos estudios, que los y las activistas y teóricos(as) exportan sobre éste, puede observarse la carga emocional que la palabra feminismo posee debido al poder controversial y dicotómico que genera alrededor suyo.

Esto parecería que se debe a la cantidad sorprendente de estudios desfasados que se realizan sobre éste dejando de lado su realidad sociohistórica. Las tajantes rupturas con la feminidad que se busca en los feminismos más científicistas y la inversión del machismo a suerte de profeminismo impiden que la mujer transforme de manera global todas las estructuras de sujeción que permanecen a la fecha ancladas en el imaginario contemporáneo de la mayoría de la población, no sólo latinoamericana sino mundial. Considero que como investigadores se debe responder a ciertas preguntas que desde la epistemología ayuden a esclarecer cuáles son los objetivos propios que como comunidad internacional se necesitan aplicar para renunciar a los modelos excluyentes que generizan los cuerpos dando primacía a unos sobre otros.

Creo, a su vez, que es necesario discutir el porqué del desprestigio del término “feminista” que nace debido a la multiplicidad de variables antagónicas que circundan en torno a los feminismos y que inhiben la aceptación social de quien se promulga militante del movimiento. Ya que “si queremos utilizar el lenguaje de un modo efectivo, debemos llegar a una comprensión del término ‘feminismo’ con el que se puedan identificar la mayoría de las mujeres. No obstante, si se desea que dicha comprensión sea realmente útil, no se puede derivar exclusivamente de una cultura particular; debería reflejar el conocimiento acumulativo que hemos adquirido acerca de la evolución del mismo

movimiento” (Offen y Ferrandis, 103). Así al organizar una reconceptualización de las principales premisas del feminismo, visto éste como la necesidad de ubicar a todos los seres en un clima de horizontalidad, podría darse aquella apertura justa que constituya la base del respeto a la diferencias de cualquier condición humana.

Si se toma como plataforma el discurso femenino, es decir la narratividad que enuncia cómo la mujer se describe a sí misma, pueden salir a la luz importantes datos que permitan analizar fenómenos de carácter social dentro de la misma literatura. La construcción de la historia siempre se ha valido del discurso escrito. Por ello puede respaldarse con fortuna un estudio de análisis del discurso literario que arroje información perteneciente al ámbito de lo social dentro de su tiempo histórico. En este caso particular parto de la premisa de que en los relatos a analizar de Guadalupe Nettel puede observarse una reconcepción literaria del cuerpo tomando como punto de partida las obsesiones que se vislumbran en ellos. Dicha reconcepción corporal permite que exista el debate acerca de las nuevas políticas de representación del cuerpo que se observan en algunos universos discursivos creados por mujeres en donde éste toma protagonismo y sensorializa las descripciones que se emiten dentro de estos nuevos microcosmos altamente corporalizados.

Por otro lado, el movimiento feminista que resurge en México en 1975, a diferencia del sufragista de finales del siglo XIX e inicios de XX se pronuncia en torno a la experiencia corporal femenina. Es decir, las mujeres luchan por autoconstruirse en la mismidad que el conocimiento femenino permite. Así comienza a articularse la idea del cuerpo de la mujer desde su autoconocimiento particular dejando de lado lógicas hegemónicas de dirección sociocultural. La nueva articulación de ese feminismo se da a la tarea de liberar el cuerpo de condicionamientos impuestos por el orden patriarcal partiendo

de una postura esencialista que comienza a narrar los cuerpos a partir de la experiencia de la militancia. En el caso específico de México afirma Florinda Fernández Riquer en su libro *Del movimiento feminista a la Institución: ¿Una historia que aún no puede contarse?* que:

Muy tempranamente algunos grupos empezaron a presionar para promover cambios jurídicos más allá de las denominaciones, lo cierto es que desde finales de los setenta algunas feministas como grupo o a título individual empezaron a dar la batalla en el ámbito jurídico con la finalidad de erradicar constituciones y códigos de todo vestigio de discriminación hacia la mujer. (23)

Al politizar el feminismo se instauran premisas que defienden legalmente la necesidad de unificar a la mujer dentro de todos los espacios civiles. Se sabe gracias a los análisis de las anatomías políticas, principalmente los emitidos por Foucault (Veáse *supra* capítulo 1), que el cuerpo es el rubro más importante a dominar dentro de las dinámicas de control. A través del cuerpo vigilado se examinan conductas y se perfilan estrategias para adecuar el funcionamiento de éste dentro de sistemas específicos. Puede hacerse un análisis mediante el desarrollo de un estudio sobre las representaciones del cuerpo en literatura que arroje resultados sobre la realidad político-antropológica de un tiempo social determinado. Al ser el cuerpo el receptáculo que estampilla las concepciones de la realidad individual de cada ente social puede éste hablarnos sobre el clima político de una comunidad. Los estudios de género examinan las sociedades desde la construcción de los cuerpos tomando en cuenta cuáles son las estrategias de poder que permiten que suceda la subordinación del ser humano respecto de otros. Por lo tanto, indagan alrededor de las políticas ortodoxas y en torno de las herramientas de poder que facilitan las inequidades y la represión de la individualidad.

Judith Butler al teorizar sobre la construcción de la performatividad del género afirma que la materialidad del sexo se construye mediante la reproducción ritualizada de normas que establecen cómo deben de conducirse los cuerpos dependiendo de su género asignado. Entonces el cuerpo cultural (como sujeto) al no poseer la libertad de elegir su género termina siendo determinado por éste. Así, el género es edificado por y a través de las herramientas del poder que subyugan a los sujetos corporizados y los introducen dentro de dinámicas sociales que el determinismo cultural ancla dentro de normas de conducción.

Cuando un cuerpo toma poder de sí mismo, independientemente de su género impuesto, se deshabilitan las nociones culturales de construcción sexuada y emergen los debates sobre materialidad del cuerpo y performatividad del sexo. De ahí que nacen preguntas sobre la misma construcción restrictiva de los cuerpos ilegibles, de los cuerpos abyectos, de los cuerpos impensables. Ello como parte de las oposiciones naturales que se dan ante los modelos exclusivos de constitución de los cuerpos que importan. Con relación a lo anterior, la autora afirma que la categoría “sexo” es desde un inicio privativa y subsidiada por ideales regulatorios. De la misma manera que no existe un género prelingüístico tampoco existe un sujeto generizado *per se* al cuerpo. Entonces éste se construye no como un dato corporal, sino como una construcción del género y como una norma cultural que lo materializa. Por ello, los sujetos femeninos que se narran a sí mismos desatendiendo las políticas operativas de la constitución del sexo resultan inteligibles.

Los personajes de Nettel se sitúan dentro del campo de desavenencia de las políticas hegemónicas constitutivas de los cuerpos dóciles y permiten la construcción del discurso del ser abyecto, aquel ser que es cuerpo, y que se narra en la periferia, constituyendo así el límite y las nuevas identificaciones de historias disyuntivas. La matriz excluyente mediante

la cual se forman algunos sujetos que son considerados “no sujetos” permite que los cuerpos que no gozan de jerarquía se reconstruyan juntos dentro de un grupo militante. Éstos constituyen una suerte de nueva autonomía regida desde parámetros incluyentes que defienden la postura de los otros. Por ello la refuncionalización de los sujetos:

Exige una identificación con el fantasma normativo del sexo, y esta identificación se da a través de un repudio que produce campo de abyección, un repudio sin el cual el sujeto no puede emerger. Este es un repudio que crea la valencia de la abyección y su condición de espectro amenazador para el sujeto. Por otra parte, la materialización del sexo dado será esencial para la regulación de las prácticas identificatorias que procurarán persistentemente que el sujeto rechace la identificación con la abyección del sexo. (Butler, *Cuerpos...* 20)

El cuerpo como tal, innegablemente humano, naturalmente amoral, ajeno a los convencionalismos, se identifica primigeniamente con la sensorialidad que se aleja por completo de las premisas prelingüísticas que construyen la materialización del género y que deconstruyen las categorías heteronormativas que rigen dentro de las políticas de conducción social. El análisis del cuerpo permite estudiar cuáles son las políticas que ancoran bajo las nociones normativas de enunciación del género y sobre las políticas de categorización de los mismos. Así, con base en los resultados de la investigación del cuerpo en literatura escrita por mujeres, desde las perspectiva de los estudios de género y de la crítica literaria feminista, pueden plantearse preguntas que van de la mano de las reformulaciones sociales de las teorías de género que permitan dilucidar cuál es el clima general sobre la concepción del cuerpo femenino dentro de la creación artística, y por lo tanto, como preocupación social.

3.2 La visibilización de cuerpos obsesivos en *Pétalos y otras historias incómodas*

El presente libro de Nettel está compuesto por seis cuentos: “Ptosis”, “Transpersiana”, “Bonsái”, “El otro lado del muelle”, “Pétalos” y “Bezoar”. Los seis relatos presentan historias de mundo narradas desde las perspectivas de los personajes principales los cuales resultan ser todos ellos seres aquejados por manías que fetichizan alguna parte específica del cuerpo al punto de la obsesión. Éstas son el punto de encuentro entre el cuerpo no categorizado y la psique de los sujetos que se narran. Es de particular importancia la objetividad con la que se cuentan los sucesos que ocurren dentro del universo simbólico de los cuentos porque todos ellos carecen de judicación. Es substancial entonces señalar que no existe la intención narrativa de emitir juicios de valores en y sobre los personajes que conforman el cuentario. Por ello, considero que *Pétalos y otras historias incómodas* es una muestra palpable de la nueva retórica escritural que se gesta en Latinoamérica sobre los cuerpos no sexuados que eligen narrar las particularidades distintivas de los cuerpos sin atender a lógicas dualistas y mucho menos excluyentes que exportan las categorías que sexúan los cuerpos.

El relato que se estudiará como epítome del cuentario será: “Bezoar”. Lo anterior tomando en cuenta que es éste el que representa temática y formalmente la visibilización de los cuerpos obsesivos, asunto que compete directamente los intereses de la presente investigación. “Bezoar” reúne filias y visiones alternativas sobre la corporalidad. Además cuestiona algunas nociones que parabolizan representaciones sociales, culturales y artísticas sobre el cuerpo.

Aun así presentaré un resumen general de la obra para poder contextualizar premisas teóricas sobre las conceptualizaciones del cuerpo que las teorías de género hacen asequibles. Intentaré de esta manera no omitir información sobre el corpus discursivo

general de la obra para así comprender mejor los universos literarios y sociales del texto. Lo anterior manteniendo la premisa de que es posible conformar un análisis literario sugerente que oscile entre la traducción simbólica de la palabra ficcional, es decir entre el microcosmos de la obra y entre la realidad sociocultural y antropológica de su momento de enunciación histórica. Considero que un estudio sobre interpretación literaria no debe dimitir de las premisas sociolingüísticas, antropológicas y psicológicas exportadas por las teorías de género. Por el contrario, el fruto del encuentro interdisciplinario motiva el análisis integral de un fenómeno que prevalece en la sociedad: la palabra escrita. Mejor aún, los estudios que incluyen varias ciencias como ejes rectores de análisis resultan menos excluyentes y sus fisuras son considerablemente pocas. El dilucidar un objeto de estudio desde sus múltiples temporalidades y desde enfoques alternos permite la apertura hacia el descubrimiento de realidades que no se encuentran separadas. El hombre es plural, su análisis debe serlo también.

La literatura es espejo social simbólico de realidades específicas cimentadas a partir de significantes reales que tienen sus referentes en el mundo que circunda fuera de la ficción. Por ello creo que es necesaria la introducción y el cruce de disciplinas al analizar fenómenos estrechamente relacionados con lo social, vivos y cambiantes, como el arte literario. Las ciencias sociales no debaten contra las ciencias humanas, ni viceversa, por el contrario el encuentro entre ambas complementa los estudios tanto literarios como sociales. De esta manera, el presente análisis interpretativo se valdrá de conceptos particulares de las teorías de narratología y de los conceptos exportados por las ciencias sociales dentro de la teoría de género que acentúan algunas de las afirmaciones que realizaré a lo largo de este trabajo.

Ahora bien, *Pétalos y otras historias incómodas* hace relucir manías inquietantes que desbordan filias dentro de los relatos que conforman el cuentario. Versa en la contraportada de la edición que aquí utilizo (Anagrama, 2008): “Este libro, luminoso y perturbador, defiende la idea de que la verdadera belleza se encuentra precisamente en todo aquello que nos incomoda ver, en aquello que nos vuelve únicos e irrepetibles”. Entonces con el presupuesto de las particularidades individualistas, el libro cuenta historias únicas tamizadas por el crisol de la irrepetibilidad. De esta forma los personajes que cohabitan el corpus narrativo de *Pétalos...* poseen características particulares que los vuelven entrañables: sus obsesiones. Las anteriores residen en la fijación de una idea subyugante en particular o en la hiperbolización de algún rasgo corporal distintivo.

3.2.1 Ptosis: la fascinación por la anormalidad

“Ptosis”, el primer texto del libro, relata la historia de un fotógrafo que se especializa en la toma de evidencias físicas del antes y el después de las cirugías estéticas realizadas por el Dr. Ruellan, “el mejor cirujano de párpados de París” (13), para que exista constancia del estado de los pacientes antes de la operación y una vez practicada la cirugía. El personaje principal se autonombra “fotógrafo médico especializado en oftalmología” (15) y siente una fascinación sorprendente por los párpados anómalos. Éste disfruta disfruta con pasión su trabajo y se considera afortunado de ser partícipe de una profesión tan particular. La representación de su entorno es condicionada por la anomalía de los párpados que analiza y por ello la narratividad del texto destila una sensualidad bizarra que atiende a la perspectiva estética del sujeto que describe. Es decir, el objeto del deseo se focaliza precisamente en los párpados y por ello sus descripciones son casi acuosas, cavernosas, instantáneas, vívidas,

narradas como si los mismos ojos tuvieran voz. De esta manera, el cuerpo que la modernidad normativiza y categoriza como bello o deseable es desestabilizado en este cuento, a partir de dos elementos constitutivos de la retórica escritural del texto. Uno: el párpado no cuenta con los atributos para poder considerarse, desde una lógica hegemónica, una parte del cuerpo que erotice; dos: la anomalía es la característica que convierte al párpado en objeto del deseo, esa particularidad focaliza el centro erótico en el mismo y no en otras partes del cuerpo. La modernidad uniforma, crea cuerpos homogéneos. Nettel deconstruye, mediante una doble subversión sobrepuesta, el ideal de un cuerpo regulado a partir de la introducción de párpados anómalos que representan el ideal de belleza dentro del relato.

El narrador y personaje principal relata el embeleso que le causan los párpados de una paciente con la cual mantiene una relación carnal:

Su párpado izquierdo estaba unos tres milímetros más cerrado que el derecho. Ambos tenían una mirada soñadora, pero el izquierdo mostraba una sensualidad anormal, parecía pesarle. Al mirarla me embargó una sensación curiosa, una suerte de inferioridad placentera que suelo experimentar frente a las mujeres excesivamente bellas. (18)

La belleza de una mujer se encuentra supeditada a la anomalía que presenta en su párpado izquierdo. La belleza del mundo referenciado radica en la disparidad de unos párpados o en cualquier particularidad distintiva que pudiesen tener. Más adelante conforme se desarrolla la historia el fotógrafo intenta convencer a la mujer del párpado fascinante de que cancele su operación, ya que considera que las personas intervenidas por el Dr. Ruellan pertenecen a una tribu de mutantes, los cuales terminan estampillados con el

sello característico del cirujano. La joven paciente no cede, y el fotógrafo (a pesar de haber prometido estar con ella después de la operación), “escapa reptando hacia el elevador” (23) del hospital y jamás vuelve a verla. Su huída es sustentada por el miedo que a su vez se sujeta del recuerdo de esos párpados especiales. Con lo anterior, se explicita el tono con el que el volumen de cuentos continuará más adelante. La obsesión es el eje temático de todas las narraciones subsiguientes y es observable el grado de fijación que una parte del cuerpo adquiere dentro de la estética general de los cuentos. Esto permite hablar de cuerpos indóciles, que subvierten las categorías normativas del *deber ser*, hasta el punto de introducirse como una opción de corporalidad dentro de una nueva estética que apela por las diferencias.

3.2.2 *Transpersiana: el epítome del voyeurismo*

El segundo cuento que desfila dentro del libro de Nettel es: “Transpersiana” un texto corto cuyo objeto de deseo se materializa por medio de los ojos, pero ahora tomando en cuenta el sentido que los faculta: la vista, entendida como la condición fijativa de una compulsión: el voyeurismo. Sigmund Freud argumenta en *El yo y el ello* que “El yo es ante todo y principalmente un yo corporal; no es meramente una entidad de superficie, sino que es la proyección de una superficie. (26). Así mismo asocia la idea de erogeneidad con la conciencia del dolor corporal, mismo que conforma la libido que es fijada por la obsesión. De esta manera “Transpersiana” presenta la historia de una mujer voyeurista que espía a su vecino. El relato está narrado en segunda persona, es intimista y es configurado por medio de las inferencias de la mujer que observa, que acrecientan el suspenso y la cercanía entre

los dos cuerpos. La protagonista inicia su narración haciendo evidente la constante vigilia que experimenta debido a su necesidad de observar desde las sombras:

Hoy por primera vez en tantos meses, te vi entrar acompañado. Serviste dos tragos de *whisky* y colocaste unos *bretzels* en la mesita de centro. Ella se sentó en el sofá de la sala, mientras guardabas la botella en la vitrina, como si con ese gesto anunciaras que ése iba a ser el único trago y que la noche sería corta. Nunca he escuchado tu voz, pero estoy segura de que ayer tus frases eran secas y directas, casi tajantes. (28)

Desde el inicio queda por sentado que la mujer se encuentra al acecho. Varios meses de visitas visuales lo confirman. Así mismo se sabe que jamás ha cruzado palabras con el hombre que habita la casa que se ubica frente a la suya y aun así se observa una relación de cercanía sustentada por las deducciones que la observadora realiza: “estoy segura de que tus frases eran secas y directas..., como si con ese gesto anunciaras que iba a ser el único trago” (28). Más adelante la narradora continúa describiendo y traduciendo lo que observa de lejos: “La sonrisa de anfitrión en tus labios era tan falsa como la piel de tus sillones. Pero tus ojos estaban tristes como siempre, quizás un poco más” (28). Con lo anterior puede advertirse que la mujer es una observadora profesional que realiza deducciones bastante finas sobre el estado anímico de su objeto de placer. Es decir, el conocimiento que tiene sobre la víctima de su *voyeur* se da a partir de instancias de reconocimiento arraigadas exclusivamente a la vista. Por ello, la fijación u obsesión por el cuerpo de la víctima es invariable dentro del universo textual. Dicha obsesión permite que las descripciones emitidas sobre el cuerpo del sujeto observado sean puntuales e inductivas:

Alcé la cara y te vi desabrocharte el cinturón con los movimientos urgentes de alguien que se sofoca. Durante unos segundos pude observar tu miembro erecto antes de que tu mano comenzara a mecerlo con velocidad y fuerza. Me sorprendió que fuera oscuro, del mismo color que tus ojeras. Abajo, los calzoncillos sobre los zapatos. Arriba, tu boca entreabierta. ¿Qué iba a pensar ella si de pronto entrara a buscarte a la cocina y te encontraba ahí, masturbándote en medio de una cita amorosa? (30)

Con lo anterior queda claro el giro del cuento que antes preludiva un encuentro sexual evidente. Semejante giro es ineludible en el cuento contemporáneo, dando cabida a la doble historia o historia oculta que analiza Ricardo Piglia en *Formas breves*. En lugar de relatarnos un encuentro carnal, la protagonista del cuento presencia una masturbación poco cuidadosa e incómoda ejecutada en la cocina por el hombre que es observado, teniendo en el cuarto contiguo a su cita, que a saber por las descripciones portaba: “un vestido negro y flojo [que] invitaba a desnudarla” (28). Entonces la mujer que observa a lo lejos comienza a sentirse invadida por él. Ella, siendo quien espía, siente vergüenza al observar un episodio íntimo y descontextualizado: “Era como si de pronto el intruso fueras tú y yo la víctima de tu indiscreción (30). Con esta inversión de papeles la mujer intenta que la víctima de su compulsión la observe. Esto sucede cuando la masturbación del hombre termina y ella excitada en vano abre la cortina para que el hombre la vea.

De esta manera puede observarse que “Transpersiana” es un relato con un giro sustancial en su ejecución discursiva y que posee una sensorialidad bastante particular en sus descripciones corporales debido a que el objeto de la narración es, a su vez, el objeto de la compulsión de la protagonista que cuenta la historia. El relato sobre este cuerpo que

observa recusa el ideal de dos cuerpos que se encuentran y materializan su deseo mediante el contacto. Este cuerpo es distante, oculto, es un cuerpo que se erotiza en la medida que se aleja. Es un cuerpo que no se toca, por lo tanto estéril, por lo tanto antirreproductivo, no ortodoxo, no atribuible a un rol social. El cuerpo femenino es quien vigila, ella tiene el control de la vista y el discurso es suyo. Es decir, su cuerpo femenino se posiciona frente al cuerpo masculino que permanece silente. Así se trasgrede la idea de pasividad femenina y se sacan de territorio preconcepciones sobre la sexualidades cotidianas.

3.2.3 Bonsái: La reproducción del cuerpo modelizado

“Bonsái” el tercer relato del libro de Nettel versa sobre cuerpos que son bonsáis o reproducciones en miniatura de la performatividad social. Por ello, el Sr. Okada, al descubrir que su personalidad se asemeja a la naturaleza de un cactus y la de su esposa a la de una enredadera, se da cuenta de la incompatibilidad entre ambos y boicotea su matrimonio.

La obra inicia marcando la rutina de un cuerpo que visita todos los domingos el jardín botánico de Aoyama. Dichas visitas constituyen un escape para el Sr. Okada: “Después de tantos años, Aoyama se había convertido en un espacio reservado para mí, uno de esos lugares de los que uno se va apropiando y constituyen una especie de refugio, una isla apartada de los otros” (36). Dicha práctica lo exime de sus obligaciones de fin de semana y constituye un espacio personal que Okada respeta religiosamente. Un día, cuando Midori su esposa, lo acompaña al jardín, Okada se entera de la existencia del Señor Murakami, el jardinero y antiguo conocido de Midori. El Sr. Okada nunca había conocido al Sr. Murakami a pesar de los años que tenía realizando sus visitas al jardín botánico. Esto

lo posiciona dentro de una situación de desventaja frente a Midori, así que cambia su rutina y visita el invernadero los sábados, día que le informan que trabaja el jardinero. Así, poco a poco Okada conoce al viejo jardinero y le parece simpático. Gracias a las visitas regulares que realiza cada sábado al invernadero, Okada comienza a entender la naturaleza de las plantas, vistas como seres vivos con personalidades particulares que requieren cuidados extremos.

Al descubrir el nuevo mundo de las plantas, con todas las implicaciones que ello trae consigo, el protagonista experimenta la sensación de la aventura, la apreciación del acto clandestino, prohibido, por ello oculta a su esposa todo lo relativo a sus visitas al jardín. Al averse en una doble vida, Okada reconoce la sensación de ilegalidad de su espacio oculto y narra:

Así, sin darme cuenta, pasó más de un mes sin que yo abordara el tema como Midori. Finalmente, me dije a mí mismo, fue ella quien te habló de él y si entraste al invernadero fue animado por sus recuerdos. ¿Por qué mantenerlo en secreto? Era como si me estuviera robando algo de ella, algo que me negaba a devolverle. En vez de sentirme avergonzado, ese robo me causaba un placer al que no tenía deseos de renunciar y, de la misma manera que un ladrón se aferra a su botín por ridículo que sea, me negaba a abordar el tema con mi esposa.

(46)

Sucede entonces que el enmascaramiento que trae consigo la omisión de información sobre sus visitas al invernadero deviene en constantes mentiras y disgustos entre la pareja. De esta manera todo lo que sucede en el invernadero, por su carácter prohibido, es hiperbolizado por el cuerpo que describe el relato. El Sr. Okada interioriza las

estructuras de la flora, que representan los arquetipos sociales de adecuación y normativización del sujeto e incorpora en sí mismo la asimilación de una de ellas: un cactus. El hecho de que manera progresiva se asuma como un cactus permite que se desatienda de ciertas convencionalidades humanas como la afección. Dentro de este universo de analogías entre humanos y plantas, el Sr. Okada reconoce en Midori la naturaleza de una madreselva. Al verla trepadora, fértil y tropical se da cuenta de que ambos: un cactus y una enredadera jamás podrán ser pareja dada su naturaleza antagónica.

Así, puede advertirse cómo el texto remite a la idea de la performatividad. Los cuerpos no tienen elección, su condición genital los determina de manera cultural debido a los mecanismos de poder que los generizan y norman a partir de dos únicas posibilidades de conducción. Cuando el Sr. Okada se asume como cactus, y deja de ser varón, (así lo afirma) las estructuras que rigen el ideal de normatividad lo excluyen e imposibilitan que su vida como cactus pueda funcionar, porque el mundo desde la perspectiva de los seres humanos, es de dos géneros, y por lo tanto la ambigüedad genérica del cactus les resulta incómoda. Es así como el texto devela la idea de que somos una réplica exacta de nuestros propios modelos, tal como un bonsái: uniformado, modelado, construido *a priori*, homogéneo, caricatura de un símbolo sin cara.

2.2.4 “El otro lado del muelle”: el reconocimiento de las relaciones alternativas

Por otra parte, en “El otro lado del muelle” se narra la historia en primera persona de una adolescente anónima que se dedica a buscar La Verdadera Soledad. La protagonista es invitada a Santa Helena, una playa mexicana semidesierta, por su tía Clara y por el novio de ésta: Toño, con el pretexto de arreglar la casa de los naranjos, una propiedad en ruinas que

sus tíos han adquirido. La primera semana de estancia en Santa Helena la protagonista siente que La Verdadera Soledad está por llegar. Michelle, una chica francesa que llega a “la casa en el peñasco”, (71) a cuidar a su madre enferma, contamina esa búsqueda de la soledad.

Clara y Toño, durante las dos semanas de estancia en la playa se dedican a arreglar el techo de la propiedad. Mañana y tarde trabajan en amalgamar todas las tablas del techo para volverlo un lugar impermeable. Cierta día, Michelle pide a sus trabajadores vecinos la oportunidad de subirse al techo que resarcan, ya que: “Su techo es el único lugar donde alguien piensa en reparar la podredumbre” (73). Ese es el primer acercamiento cargado de diálogos antipáticos entre la narradora y Michelle. La primera siente que la presencia de la francesa destruye de todas las formas posibles la búsqueda de La Verdadera Soledad, que contribuye a afianzar la depresión experimentada por la protagonista quinceañera.

La narradora se excluye de los otros al vivir en medio de una familia disfuncional, al poseer un evidente acné y un cuerpo en transición que “estrenaba con vergüenza sus senos puntiagudos de perra flaca, un cuerpo demasiado grande para sus vestidos y demasiado escueto para sus trajes de baño” (64), un cuerpo que lejos se encuentra del ideal de belleza. El giro inesperado de la historia sucede cuando La Verdadera Soledad se evidencia solamente después del reconocimiento con el otro, después del encuentro con otro cuerpo. Michelle pierde a su madre, un día lluvioso, cuando la protagonista anónima permanece sola dentro de la casa de los naranjos, la cual debido a las condiciones deplorables del techo, yace mojada, guareciéndose del agua en un rincón. Michelle entra a la casa y enuncia que su madre ha muerto. La narradora transformando un gesto maternal en un acto erótico narra:

No encontré nada que decir, pero no quería que interpretara mi silencio como las otras veces, cuando me negaba a responderle en el techo de la casa, por eso abrí la parte de la bata que me cubría mi pecho izquierdo, mi seno puntiagudo de perra flaca, y dejé que se acercara. Lo tomó en la boca, una boca delgada y fría, una boca de pez, como si intentara succionar de ahí toda la fuerza necesaria para quitarse el miedo. (80)

Con esta escena se deconstruye la idea del amor heterosexual y se visibiliza la posibilidad de los amores alternativos, profundamente eróticos y con capacidad de subversión. Desestabiliza también la concepción de la maternidad al jugar con el símbolo de la alimentación primigenia desterritorializando una cualidad exclusivamente maternal para traslaparla al ámbito del acto carnal. Cuando Michelle se marcha y se encuentra entonces al otro lado del muelle, la narradora descubre La Verdadera Soledad, en los ojos azules de Michelle, en el recuerdo de un cuerpo que se va y marca la pauta de la iniciación sexual, en el vacío de un recuerdo que mucho tiene de soledad y muerte.

3.2.5 “Pétalos” y el arte de la representación del exceso

“Pétalos” es una historia que sucede en Río de Janeiro y es relatada por un hombre que se dedica a buscar en los baños públicos las huellas del cuerpo femenino. El narrador enuncia respecto a su oficio de olfateador que:

Quizá por la timidez o porque ya desde entonces tenía la vocación olfateadora que aún rige mi vida, en lugar de pasar las tardes buscando una fiesta o desabrochando faldas en las incómodas butacas de algún cine, prefería descubrir a las mujeres en el único lugar que no se sienten observadas: los

excusados. Ahí, cuando uno aprende a descifrar, una simple mancha líquida escurriéndose por la pared blanca puede revelar crisis nerviosa o un disgusto reciente” (87)

La obsesión por el cuerpo femenino se encuentra focalizada en la interpretación que el hombre le da al resultado de miccionar. Esta fijación rompe por completo con el ideal de normalización que se busca instaurar desde las pautas de conducción ciudadanas. El cuerpo recusa a la generización cultural que se le sobreimpone para catalogarlo, y funciona como ente facultativo de la expedición interior de sus excesos. No existe una erotización de sus características externas sino de la internas y más básicas.

El relato se desarrolla a suerte de texto policiaco. El olfateador encuentra en una de sus visitas diarias a los baños de distintos restaurantes el rastro de una mujer: La Flor. La huella que deja la mujer en el excusado es desconcertante para él, frágil, y no le permite poder interpretar su ser a través de la orina. El narrador dice:

El rastro se encontraba en la primera cabina y llamó inmediatamente mi atención: sobre la curvatura blanca del retrete una mujer de pocos años, y un vago olor a humedad, había dejado dos huellas pardas, tan ligeras que, de no haber entrado yo, habría borrado cualquier nueva visitante. La fragilidad de las manchas, igual que la de un rostro viejo, arrugado, terminó por asustarme. Todavía con la cara hacia el agua del retrete, intenté imaginarla, pero fue inútil. Era como mirar un nudo y no encontrar ningún extremo donde empezar a desatarlo. (88)

La interpretación de la orina de la mujer se lleva a cabo a partir de un análisis de su cuerpo-texto. Así como cualquier analista literario el hombre se vale de sus instrumentos de observación para intentar dilucidar en torno a su objeto de estudio. La complicación

interpretativa sucede cuando el hombre resulta imposibilitado en el reconocimiento de las características individuales de un campo epistemológico no estudiado antes. A partir de ese momento el hombre se da a la tarea de seguir los rastros de La Flor en los lavabos de otros sitios antes no visitados. Días después vuelve a encontrar sus huellas. Lo que le preocupa de ellas es que evidencian una debilidad sin precedentes:

Ahora el color de sus huellas era casi ausente, como las de alguien dormido, tal vez las de un loco. Pero el olor era muy fuerte: sudor agrio sobre fondo de vino y ese hastío de senectud, de quien está viviendo horas extras. A pesar de todo esto, y de la forma de sus manchas, alargada y escueta como excremento de pez, me convencí de que no estaba enferma, la debilidad de su cuerpo venía de otra parte. (90)

Su labor de olfateador nihilista se transforma a partir de lo anterior en un trabajo, quizá, más humanitario. En ese momento siente la necesidad de encontrar a La Flor para disuadirla de hacerse daño, porque su lectura afirma que se encuentra dentro de una situación límite. Cuando de nuevo encuentra el rastro de su objeto de placer se da cuenta que la vida se le escurre desde muy dentro a la mujer que busca. Cuando por fin el tiempo espacio de ambos coincide, y logra ponerle cuerpo a su análisis, la sigue. La meta es el puente que se observa sobre el río Tíber. Flor se convierte en pétalos sobre el pavimento. Y el olfateador se da cuenta que su interpretación no fue errónea. Es decir, se sugiere de manera clara el suicidio de Flor.

Con lo anterior puede observarse cómo el cuerpo se transforma en este relato en un objeto de obsesión bastante particular. Dicho cuerpo rompe con los parámetros de generización y se convierte en un marco metodológico que intenta esclarecer todos los condicionantes socioculturales que sus particularidades cronotópicas posee, para así poder

llegar a obtener una interpretación coherente y válida sobre todas sus lecturas posibles. El cuerpo es entonces el espacio en blanco sobre el cual puede interpretarse el mundo que gira en torno a los excesos que arroja desde dentro.

Los relatos reunidos en el libro *Pétalos y otras historias incómodas* son textos puntuales que presentan personajes aquejados por manías cuyo principal objetivo es visibilizar la construcción de cuerpos obsesivo-compulsivos coloreados por el pincel de la monomanía como estandarte narrativo. Los seis cuentos que conforman el *corpus* del libro sacan de territorio grandes universales como el amor tradicional. En “Ptosis” un hombre se enamora de una mujer gracias a la anomalía que ésta presenta en su párpado izquierdo. En “Transpersiana” una mujer voyeurista fija su compulsión al teorizar sobre su objeto de placer y reconoce y analiza en la distancia las características variables de su estado anímico; así aparece trastocada la concepción del cortejo. En “Bonsái” la performatividad del género se demuestra cuando un hombre se asume como cactus y no como hombre; de esta forma se desestabiliza la razón patriarcal y se recusa al rol al posicionarse dentro de una nueva lógica corporal y sensorial distinta a la del resto. Igualmente, en “El otro lado del muelle” se subvierte el ideal de heteronormatividad: una niña de quince años deconstruye el prototipo del amor heterosexual y exhibe la posibilidad de los amores alternativos. En “Pétalos” un detective de inodoros fragmenta el modelo de normalización al erotizar el cuerpo femenino a través de la eliminación de sus excesos. Por último, en “Bezoar”, el relato que sirve de piedra angular para éste análisis, se presencia la construcción del cuerpo obsesivo desde la perspectiva de una mujer que padece de tricolomanía la cual es relatada en el texto en una bitácora que escribe para su psiquiatra.

Las particularidades distintivas de los cuerpos que se narran permiten observar la corporización de filias y de manías incómodas para el ideal ortodoxo de categorización

genérica. Los cuerpos irrepitibles que desfilan en las páginas de *Pétalos y otras historias incómodas* se vuelven espejo de las minorías alternativas al convertir la diferencia en algo entrañable y único.

3.3 La narratología del cuento contemporáneo

Los relatos, contruidos de forma precisa y fluida, exhiben una sensibilidad poco ordinaria que corporaliza los deseos y las obsesiones de los personajes. Como se ha mencionado a lo largo de esta tesis dichas obsesiones son el cruce desde donde se alimentan y confluyen el cuerpo no generizado y la voz de los sujetos que relatan sus historias en primera persona. El tiempo-espacio de las narraciones resulta intimista gracias a la construcción de universos esféricos finamente elaborados por una pluma punzante que sabe que el cuento se escribe omitiendo información innecesaria y seleccionando sólo el material que resulte punto de cruce entre dos causalidades. Como enuncia Piglia en *Formas breves*, acerca de la construcción del cuento contemporáneo, cada uno de los textos fundamenta la edificación de una atmósfera de tensión y esfericidad al relatar dos historias entrelazadas: una erigida mediante estructuras típicas que responden a un ideal estético evidente que se ubica en un primer plano, y otra que permanece oculta y sale a la luz justo antes del cierre del cuento para trastocar la trama y con ello desenmarañar la intención creadora escritural. Es decir, una historia funciona como pretexto de la otra para lograr obtener los efectos de sorpresa y ambigüedad en el relato. El cuento, al igual que la fábula sobre Chuang Tzu retomada por Piglia al inicio de su nueva tesis sobre el cuento, pertenece al universo de lo instantáneo, por ello la economía del arte es su principal atributo. La búsqueda incansable por la eficacia y el despojo de todos los elementos gratuitos, o meramente decorativos, permiten que el cuento se encuentre del lado de la oralidad y que el sobrentendido y la elipsis intimen con

el lector que es considerado en términos de la teoría de la recepción: un autor más. Respecto a la edificación de la doble historia, Piglia reflexiona en su segunda tesis lo siguiente:

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de una narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa segunda pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

Segunda tesis: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y sus variantes. (108)

Todas las historias compiladas en el libro de Nettel cuentan con una doble historia que permiten que se consigan los efectos de sorpresa y ambigüedad que tensan la narración y la vuelven vívida. A pesar de que el objetivo principal de los relatos sea, evidentemente, crear escozor e incomodar con relatos no convencionales, el interés del lector es conseguido gracias al manejo de las estructuras típicas del cuento, aunado a la precisión escarpada de la utilización del suspenso que otorga la historia oculta que vuelve a los cuentos: doblemente poderosos. Lo extravagante de los personajes denota la poetización de lo incivil, la iluminación de la periferia. De ahí que lo entrañable de los textos sea precisamente la construcción de personajes que no son prototipo si no la representación de manías encarnadas.

La excentricidad de sus obsesiones deviene en la cimentación misma de cada personaje, por ello los relatos provocan la ansiedad que los protagonistas de las historias experimentan, la misma que la tensión entre las dos historias exportan. Los cuerpos que se

narran representan el rechazo a todas las estructuras establecidas que se sustentan sobre lógicas dualistas que simplifican su realidad para poder regularlos. Lo importante de la exhibición de realidades alternativas representadas mediante cuerpos no uniformes es precisamente la visibilización del otro. Por ello, es ineludible teorizar sobre las premisas de cimentación de los cuerpos divergentes en literatura que permiten exportar realidades que se construyen dentro de ficciones y universos discursivos, y que manifiestan la necesidad de un cambio de paradigma respecto a la unilateralidad de los sujetos y de su materia corporal.

Las manifestaciones del cuento latinoamericano en la actualidad exhiben de forma contundente historias breves y plurales que no se perciben ligadas a la complacencia hacia un público en general. La novela con su popularidad es preferida por las grandes editoriales y por los escritores más rentables. El cuento, por su parte, tiene el compromiso de crear muestras breves situadas al margen de la construcción ambigua de experimentos narrativos cuyo principal objetivo es tensar la narración en todo momento. Dicha tensión se genera desde la premisa de suspenso que exige la consolidación de una doble historia. La doble historia que analiza Piglia permite demostrar que los cuentos complejos y logrados artísticamente, en todo momento relatan desde dos vertientes. La primera permanece en la superficie mientras que la segunda subyace oculta. Ésta se localiza al margen de la primera historia, ofreciendo pistas enigmáticas que suspenden el tiempo espacio narrativo del relato. Esta característica del cuento contemporáneo da lugar a la creación del suspenso continuo, a la noción de tensión y a la edificación de estructuras circulares que propician la configuración de espacios cerrados en los relatos.

Particularmente en México los cuentos escritos en la primera mitad del siglo XX son en su mayoría representantes de una factura clásica. *El llano en llamas* (1957) y *Los*

días enmascarados (1954) inician lo que puede considerarse como la etapa moderna de la cuentística mexicana. Es a partir de la segunda mitad de los años sesenta cuando los autores presentan relatos que constituyen una reacción irónica ante la situación del país en ese tiempo sociohistórico, y un *boom* irreverente de escritura híbrida, fragmentaria y breve se gesta en la nación. *Álbum de familia* (1971) de Rosario Castellanos, *Inventando que sueño* de José Agustín (1968) y *La ley de Herodes* de Jorge Ibarguengoitia (1967), representan sólo una pequeña muestra del tono irónico que adquiere el cuento mexicano en ese periodo. Lauro Zavala en *Cartografías del cuento y la minificción* menciona que con ello se inicia un proceso de multiplicación de voces dentro de los relatos con la presencia de escritores no centralizados y una proliferación del erotismo en la cuentística gracias a la implosión de relatos escritos por mujeres, teniendo como punto cardinal la erotización del discurso femenino de Inés Arredondo.

De la misma manera en *Un modelo para el estudio del cuento* el autor presenta una importante, si no es que la más importante, categorización de la cuentística a partir del señalamiento específico de lo relativo a cinco instancias fundamentales de toda narrativa partiendo en tres partes el análisis. Uno para el cuento clásico, otro para el moderno y uno más para el posmoderno. Mientras que el cuento clásico representa de manera tradicional la realidad, el cuento moderno lo hace por el contrario remitiendo a una tradición antirrealista, y el cuento posmoderno, presenta una realidad textual vista por narradores autocríticos que revelan realidades metaficcionales que se desplazan constantemente desde una lógica secuencial hacia una lógica o lógicas aleatoria(s) e intertextual (es). Los relatos que reifican los cuerpos alternativos se encuentran posicionados dentro de esta lógica posmoderna, según el autor, debido a la constante alusión a sí mismos como sujetos escriturales y actantes de la enunciación.

Ahora bien, en los últimos años se ha acrecentado el interés por analizar de manera sistemática las estructuras del cuento. De esta forma Lauro Zavala propone un modelo semiótico para la teoría del cuento bastante flexible que permite concentrar toda la pluralidad de elementos que permitan el análisis de este género. Lo anterior pensando en la existencia de un metamodelo que incorpore en su interior esclarecimientos analíticos y teóricos a la par de sus interpretaciones heurísticas. Es así como desde la presentación de un modelo ternario para las teorías del cuento, basado en el modelo semiótico de Charles Peirce, ligadas al acto nominativo del cuento, como Zavala reflexiona en torno a la existencia de tres estrategias para la definición del cuento, estas son: normativas, casuísticas e inferenciales. La estrategia normativa reconoce a un texto literario a partir de un modelo deductivo que proviene de *corpus* genéricos y de definiciones canónicas sobre el mismo cuento. El segundo modelo, es casuístico, y propone que los cuentos se interpretan como tales desde la premisa inductiva que dicta que la comunidad interpretativa, es decir los lectores, deciden qué es un cuento y qué no lo es. Por último, la estrategia inferencial emite que, utilizando un modelo conjetural, un texto puede ser construido como cuento a partir de un sistema de abducciones que tienen que ver con la naturaleza misma del descubrimiento de los indicios del texto. Con este modelo, se intenta poder estructurar de manera sistemática la naturaleza de los textos breves no canónicos que a través del intertexto pueden otorgar sentido a las poéticas de la brevedad.

Los cuentos a analizar en esta investigación son relatos poco estudiados que responden a la refuncionalización del *canon* por el que tanto lucharon las feministas teóricas. Así mismo, el análisis formal de relatos interpela por la narrativa breve que condensa episodios concretos de seres que se narran desde la inclusión y por ello remiten a la idea de la multitonalidad de las alternativas literarias.

3.4 “Bezoar”: la performatividad social de un cuerpo generizado

“Bezoar” es el último relato del cuentario *Pétalos y otras historias incómodas*. Tomo este cuento como punto angular para realizar el análisis del cuerpo obsesivo en la narrativa de Guadalupe Nettel porque el texto denota premisas importantes que permiten reflexionar sobre las políticas de generización de los cuerpos y también sobre la construcción de un cuerpo alterno en literatura. Así mismo, el relato posee una cantidad considerable de recursos estéticos y temáticos que proporcionan herramientas para sustentar cómo la performatividad que se impone sobre los cuerpos para generizarlos termina por volverlos obsesivos.

Escrito a manera de diario o bitácora “Bezoar” cuenta en primera persona la historia la conformación de un cuerpo obsesivo que se sustenta en la confesión clínica de un ser reticente que describe sin tapujos el nacimiento de sus actos compulsivos. La protagonista de la historia (de la cual nunca se sabe su nombre) relata el origen de sus tendencias para dar cuenta al Dr. Murillo –psiquiatra que la atiende en el centro de adicciones donde ésta se encuentra internada– del proceso performativo que ha adoptado socialmente para construir un cuerpo a partir de pautas culturales aceptadas que le permitan orbitar dentro de lógicas hegemónicas consideradas apropiadas.

La materialidad cultural de los cuerpos, construida desde la exclusión del discurso de los seres que se ubican en la periferia, indica que la deslocalización del discurso oficial permite analizar voces disidentes mediante un enfoque estético distinto que saca de territorio lógicas binarias que dan primacía a un cuerpo sobre otro. Aquellos dentro de la estética subversiva de construcción de seres alternos importan de otro modo: como apertura, como resignificación y como escisión de paradigmas. La literatura escrita por mujeres en las últimas décadas comparte una historia en común: la historia del ser

subalterno, que reconoce que desde la teoría y desde el arte pueden exhibirse nuevas historias plurales que incluyan a las minorías antes silenciadas por los discursos de poder, con el entendido de que poner evidencia los múltiples enfoques de la realidad fomenta la idea de pertenencia. Esta generalización de las individualidades permite que se reconozcan como reales los distintos posicionamientos que deciden tomar los cuerpos sin perseguir ideales genéricos que conciben unidades performativas y delineadas por discursos centralistas.

Particularmente en América Latina las historias nacionales coinciden con la estructuración falocentrista y violenta del poder. Por ello, el discurso de la diferencia tiene un eco fuerte en la consolidación de realidades que generan reescrituras culturales, dando pie a la legitimación de nuevos cuerpos que desestabilizan, desde la teoría y desde la ficción, los significantes que asocian a la mujer como signo de reproducción, coligados a la clásica premisa de que feminidad y materialidad se hallan unidas a las etiologías de *mater* y matriz, dando como resultado ideológico el condicionamiento del discurso femenino constituido como receptáculo original.

El drama de la diferencia sexual, tomando en cuenta lo anterior, puede resumirse, a la sencilla y peligrosa premisa de que la mujer se posiciona en el campo de la reproducción. Semejante conducta a largo de los siglos ha patologizado la sexualidad de la mujer y con ello ha silenciado su discurso. Por ello su presencia cultural, hasta finales del siglo XX, ha sido condicionada por el símbolo de la razón patriarcal. Así la marca social de las mujeres es relegada al espacio doméstico sustentando su ausencia como sujeto sociocultural. Esto se relaciona con las fuerzas políticas de organización estructural que mantienen ideológicamente separados al hombre y a la mujer con fundamento en los postulados de género.

La literatura sobre cuerpos alternativos ofrece el preámbulo para teorizar acerca de las estructuras internas que asientan las diferencias sexuales, psíquicas y políticas no sólo de las mujeres, sino además de quienes no han tenido voz en la construcción de la historia. De esta manera:

La revolución que se expresa en la promesa de lo que se ha denominado un siglo femenino es la potencia de una época que se dispone a aceptar que existen diversos tipos de sujetos sociales, y con ello la apertura a pensar en las condiciones y consecuencias de esta fractura del concepto: la humanidad. La revolución femenina llevada a cabo desde el siglo XX consiste en sí, no en el hecho notable de que existan mujeres rebeldes (éstas han existido en todo momento y lugar, desde que existe el ser humano), si no en el hecho absolutamente original de que estas voces sean reconocidas en la historia. (De María, 76)

Dicha revolución se fundamenta en la ruptura de los aparatos teóricos de Estado y de las fuerzas políticas que separan ideológicamente los espacios masculinos y femeninos, y que, a su vez, constituyen los imperativos culturales encardinados por la sociedad a través de las organizaciones más básicas. Por ello, Guadalupe Nettel entre muchas otras escritoras mexicanas y latinoamericanas, encuentran en el arte literario el espacio de la visibilización de las minorías publicando historias que rompen los moldes literarios tradicionales al focalizar sus relatos en la mirada de seres abyectos. Dichos seres narran desde el multiperspectivismo y desde sus realidades particulares y no convencionales la visión de sujetos periféricos, subvirtiendo así diversas capas del entramado estético tradicional latinoamericano.

En el caso de la trama de “Bezoar” se sabe en las primeras líneas del cuento, gracias al ejercicio literario de evidenciación que realiza la protagonista en la bitácora que escribe, que el verdadero episodio del cual devienen todas sus compulsiones se origina en su infancia y que es hiperbolizado por la implicación de alivio que su manía desata. La mujer padece de tricolomanía¹⁵ y esta condición o hábito de vida, experimentado por primera vez a los nueve años desata una lista larga de tendencias compulsivas originadas desde un cuerpo que reconoce su estado. La invisibilización de dicha tendencia propensa el nacimiento de otras más, y es a partir del descubrimiento de sus adicciones desde donde la protagonista narra a manera de confesión el despliegue de un cuerpo que intenta conducirse dentro de la norma pero que termina al borde del abismo, precisamente por esconder su verdadera esencia.

La performatividad del género y el rol de los sexos impiden que el cuerpo encuentre en lo preestablecido, dentro de la normalidad (que siempre es normativa), un estado de armonía. Los esfuerzos por repensar la relación entre feminismo (en el sentido teórico del término que busca equidad de géneros), psicoanálisis, cuerpo performativo y estudios de raza, han replanteado teóricamente la idea de imaginar y reflexionar en torno a la diferencia sexual como un conjunto separado y fundamental de relaciones lingüísticas y culturales. El cuerpo, al no ser considerado inherente al género, sino al constructo histórico y cultural de su tiempo-espacio social puede encontrar su estudio esquematizado desde el análisis intelectual e interpretativo que se realiza en las muestras narrativas literarias que lo describen sin tapujos. Esto a partir del desplazamiento de un cuerpo a otro, y del

¹⁵ La tricolomanía es una tendencia compulsiva severa acuñada por el dermatólogo francés François Henri Hallopeau. Se define como un trastorno de la conducta que puede llegar a manifestarse en un arrancamiento compulsivo del pelo, produciendo desde pequeñas pérdidas de cabello hasta calvicie severa y es un padecimiento crónico difícil de tratar.

desdoblamiento de las distintas focalizaciones de los narradores dentro de los textos que exhiben realidades correspondientes a saberes situados que expresan la voluntad humana desde el lenguaje.

Por ello, el discurso, reconocido como poder, tiene la facultad de materializar una serie de efectos legibles a modo de reiteración que modelan cuerpos e ideologías, ayudándose de los signos que exportan y de la postura que se tome para formular y justificar dicho discurso. De esta manera, las decisiones sobre la conducción de los cuerpos y sobre la consolidación de los roles pueden ser analizadas a partir de la historicidad de las normas, desde la construcción de cuerpos divergentes y desde la performatividad del género en el discurso.

Louis Althusser respecto a la premisa de interpelación indica que el sujeto llega a constituirse socialmente a través de la denuncia. Esta construcción social responde a un emplazamiento de la performatividad. El llamado de atención de la fuerza policiaca, ejercida como organismo regulador, representa un acto unilateral de poder y fuerza que condiciona la naturaleza social de los cuerpos. Es decir, el individuo al ser interpelado por el discurso de poder se convierte en sujeto jurídico performativo al no acatar las leyes impuestas.

El cuerpo de la protagonista de “Bezoar” se encuentra condicionado por reglamentaciones sociales de conducción que interpelan contra su yo esencial. Ese llamado de atención contra sus pulsiones básicas limita al cuerpo de la narradora a vivir en la exclusión. La protagonista vive en constante acto de histrionismo social al considerarse un “fenómeno” por su condición de diferencia respecto al centro. No es de admirarse que nunca se nominalice al personaje principal a pesar de que ella misma se describa sin decoro en las páginas de la bitácora a la que se tiene acceso. Pueden conocerse, describirse y

justificar sus peores pulsiones, pero no puede evidenciarse su nombre. El mismo Althusser al respecto menciona que el uso del lenguaje se inaugura en virtud de haber sido calificado por primera vez con un nombre y que la función de dicho nombre sitúa al sujeto dentro del discurso. De la misma manera cuando el yo es interpelado pierde su cualidad de individualismo y en virtud de la acumulación y de la convergencia de los llamados de la culturización hegemónica, en aras de la homogeneidad, no se nominaliza al sujeto, sino a lo que se hace de él. Por ello la protagonista del relato nos habla de un sí mismo que responde al sí mismo esencial, ese yo que no conoce del determinismo.

Así el yo performativo queda develado en la narración en el conocimiento de la metanarración. Ella es el personaje de sí misma y escribe “un puto diario” (104) porque se le exige. Escribe la bitácora como un juego burlesco que reconoce cada una de las paradojas de la psiquiatría y de sus mecanismos de diagnóstico como fenómenos vivenciales de autosabotaje y justificación. La diferencia de la mujer que se narra frente a otros seres compulsivos que aparecen en el cuentario de Nettel es precisamente la conciencia de su condición fundamentada con base en la particularidad de su ser y no sobre los preceptos de un pasado tormentoso. Entonces el yo anónimo que se presenta en la narración al visibilizar la performatividad social que experimentó antes del autoencierro representa la ruptura de un yo condicionado por el saber homogenizador. Zizek (reescribiendo a Althusser desde Lacan) dice que la interpelación del sujeto fracasa en su intento de totalizar un campo social. Es decir toda formación discursiva tiene que ser entendida en relación con aquello que no se puede categorizar dentro de sus términos simbólicos y/o discursivos.

Es por ello que lo que no se puede acomodar resulta ser el espacio abyecto del cuerpo alternativo que se describe en la narración. La zona de contingencia desde donde se

narra permite que se politice dicha abyección y que precisamente la particularidad de diferencia sea la que la posicione en un lugar, sin un nombre que la interpele, pero sí con un cuerpo que la defina. La mujer representante de los símbolos del cuerpo rompe con las lógicas binarias de sexualización y se apoya y fundamenta en el supuesto de que aquello que era conocido como sujeto universal de conocimiento se encuentra en declive. Por ello, dicha postura constituye un punto de vista infantilmente generizado.

3.5 El bezoar como antídoto

En “Beozar” el personaje principal que presenta la escritura de su diario es un ser compulsivo que padece de un desorden clínico conocido como tricolomanía, el cual consiste en la tendencia a extraerse el cabello y todos los vellos del cuerpo gracias al alivio que presentan los seres con esta propensión al extirparse los folículos, como si cada dificultad de la vida se fuera junto con los filamentos eliminados de la piel. La tricolomanía se desarrolla principalmente entre los nueve y los trece años y dadas las condiciones culturales y sociales, y el peso de este desorden tomando en cuenta la particularidad intimista de la obsesión, son escasos los reportes del padecimiento. El sujeto remueve su cabello y los vellos de otras partes de su cuerpo, porque encuentra alivio en el acto de extirpar, como si los problemas se suspendieran por unos momentos al llevar a cabo esta acción. Existe también, en algunos casos, la dependencia de este trastorno a otro: la tricofagia; es decir, el hábito de ingerir el cabello y los vellos extraídos produciendo obstrucciones bastante severas en el conducto digestivo, llamadas tricobezoares (un tipo de bezoar formado exclusivamente de pelo). El bezoar es un cálculo que puede hallarse en el estómago de los animales y de los humanos y hay diversas clasificaciones de éstos dependiendo de la fuente de su composición. Los hay orgánicos e inorgánicos y pueden

estar constituidos de residuos farmacológicos (farmabezoar), de materiales no digeribles en humanos como la celulosa (fitobezoar), de cabello y vellos (tricobezoar) y, de la calcificación de minerales (piedra bezoar), siendo este último considerado como piedra semipreciosa. El término bezoar¹⁶ se deriva del persa *pād zahr* que es traducido como contraveneno. He aquí que la implicación simbólica que el bezoar tiene el texto es bastante sugerente. La compulsión misma es el antídoto de todos los males del cuerpo obsesivo. La cosificación de dicha tendencia se desarrolla al construir el símbolo del bezoar como el representante del correctivo de la narración. Aunque resulte paradójico es el hábito casual e inocente de arrancarse el cabello lo que funciona de parteaguas para fijar todas las tendencias compulsivas que experimenta la narradora, por ello la piedra bezoar es mencionada desde un texto clásico de la medicina escrito por Ambroise Paré, en el siglo XVI, el cual funciona como epígrafe del texto Nettel:

Otro supuesto curalotodo con el que hube de contender fue la piedra bezoar. Estas piedras son secreciones halladas en el estómago de determinados animales que devoran su propio pelo, principalmente en cierta cabra de la india, y se dice que evitan la melancolía y la ictericia y que sirven de antídoto contra toda clase de envenenamientos. (Paré, *Les Discours* en Nettel, 103)

Puede observarse con esta cita textual del epígrafe que, por lo menos desde el siglo XVI, el bezoar era considerado curativo e inclusive se pensaba que podía contrarrestar todos los venenos. Esta información anuncia que el relato a tratar temáticamente abordará de fondo una narrativa sobre la búsqueda del bienestar, es decir, se sustentará en la

¹⁶ RAE: Del ár. hisp. *bazáhr*, este del ár. clás. *bā[di]zahr*, y este del persa *pād zahr* 'defensor contra el veneno'.

obtención de la cura para todos los males. Esta cura dentro de la lógica del sujeto compulsivo, en este caso tricolómano, es el punto angular para la obtención de la calma momentánea. Narra la protagonista, al hablar de su adolescencia, que durante esa época (cuando sus calvas eran evidentes porque aún no había desarrollado técnicas de extracción casi imperceptibles), encontró un libro de mitos y leyendas donde venía “el dibujo de una mujer con el pelo hasta la cintura que sujetaba en una mano una gema maravillosa” (113) y continúa proporcionando datos científicos empiristas sobre la piedra para justificar su adicción:

Según el autor de ese libro, en un lugar muy alejado de nuestro continente existía una piedra o bola de pelos con poderes curativos. El bezoar era el remedio contra todos los venenos y también la piedra de la calma perfecta. El descubrimiento me perturbó. En primer lugar, me parecía difícil creer que pudiera confundirse una gema con una bola de pelo. Por otro lado, había algo de coherente con la leyenda: si me arrancaba el pelo era por la sensación de tranquilidad y calma perfecta que me prodigaba, así fuera durante una fracción de segundo. (113-114)

El descubrimiento de la imagen le permite a la protagonista crear un imaginario de curación en torno a la figura de la piedra bezoar. La patología así resulta sustentada por un aval científicista, justo cuando la incomodidad social resultaba apabullante. El exhibir calvas pronunciadas en público resulta humillante para la voz narrativa. Dicho escozor es reconocido desde la niñez de la protagonista pero no de forma natural o autoinfligida, sino que es la vergüenza social experimentada por sus padres la que determina el espacio de humillación vivido por la pequeña. La patologización del cuerpo anómalo produce sujetos ansiosos que no de manera esencial, sino de forma cultural, delínean y ancoran sujeciones

preestablecidas sobre el deber ser. La inclusión social, es decir el pertenecer a un grupo, exige la normalización de un cuerpo saludable y heterosexual. El cuerpo compulsivo, visto como cuerpo enfermo, es relegado al espacio de la periferia y es estigmatizado al punto de la degradación. Al respecto la protagonista enuncia:

Para mis padres era difícil presentarme en sociedad. Llevarme a sitios públicos como el templo o las reuniones familiares, era para ellos una experiencia vergonzosa. Al verme la gente solía hacerse la desentendida, pero era tan obvio que hasta los más despistados terminaban dándose cuenta. En pocas palabras creaba alrededor de mí, un ambiente falso y acartonado, esa incomodidad tan característica que provoca lo falso. Como era apenas una niña (siempre he aparentado menos años de los que tengo en realidad), las miradas inquisitivas caían de inmediato sobre mis progenitores, como si, para aceptar mi anormalidad, necesitaran a menos una explicación”. (112)

La degradación del cuerpo a manera de topografía de la construcción normativa sustenta los principios de la materialización del poder regulador. Las prohibiciones de conducción civil que se ejercen sobre los cuerpos capacitan la licitación de cuerpos dóciles, maleables. De esta manera, las ideas sobre el cuerpo ideal centralizan las experiencias con el cometido de emitir proyecciones invariables sobre los sujetos que aseguren (siempre) la delimitación teatralizada de sus predomios sensoriales. De ahí que la patologización de la anormalidad suceda incluso de manera involuntaria. Son tantos los anclajes que como ser histórico se introyectan que no es de extrañar que en los últimos años surjan los nuevos discursos de la diferencia que han permitido la visibilización de los nuevos sujetos de enunciación.

Es de esta manera que el ser mujer, visto ello como el epítome de la diferencia, trae consigo una historia cultural de silenciamiento y de exclusión. Su cuerpo ha sido silenciado de todas las formas posibles a lo largo de los siglos por ser considerado receptáculo del discurso de poder y nunca el emisor de éste. La satanización (en las prácticas cristianas de antaño) de su poder erótico y la coerción de sus impulsos sensoriales han edificado el cuerpo femenino como depositario de diferentes estéticas, tanto de la vida cotidiana, como las referidas a espacios de significación relacionados con lo divino. Los relatos sobre cuerpos que presentan personajes que estetizan la abyección funcionan como reguladores de diferentes realidades. Estos discursos se oponen a dicotomías sujetas a los imaginarios sociales escindiendo y desestabilizando pares obsoletos que asocian a la mujer como la contraparte de la cultura e introduciéndola al espacio político como representante de un mundo alternativo. Por ello la dicotomía: razón/sentimiento experimenta una renovación temática al ser introducida dentro de los textos sin representar oposición. Se busca con ello crear cuerpos plurales sin categorizaciones normativas que traen consigo nuevas formas de representación del sujeto escindido.

El interés que nace en México a partir de la década de los ochenta por estudiar, reconocer y recuperar la literatura escrita por mujeres se transforma en el siglo XXI, ya no en la reivindicación de relatos silenciados por la Historia, sino en el análisis de las estructuras y de los mecanismos escriturales empleados por las autoras dentro del proceso creativo, que trae consigo la transformación de la tradición literaria. Aunado a lo anterior: “se da igual un giro en cuanto a las tradiciones estudiadas: el haber reconocido que se cuenta con una tradición literaria femenina, iniciada tiempo atrás por escritoras silenciadas a lo largo del tiempo, ha servido de base para el estudio de las recientes generaciones de escritoras cuya herencia literaria no se limitará a una única visión” (Vivero 10). Por ello, las

nuevas visiones son plurales y representan múltiples realidades adyacentes a la historia oficial concretándose en la búsqueda de nuevos sujetos de enunciación.

La conciencia sociocultural de las mujeres, avalada por la crítica literaria feminista y los estudios de género, introduce en las últimas décadas un cambio sustancial, crítico y radical que consiente a analizar la concepción de civilización y de los saberes modernos. Por ello, la irrupción teórica de las mujeres elimina las generalizaciones e introduce categorías de la diferencia genérica para desestabilizar macrocategorías de análisis como: universalidad y totalidad, exigiendo así la reconstrucción de términos diferenciales. De esta manera, la categoría de diferencia se posiciona en el centro de los estudios de género abarcando así las minorías sociales y con ello todas las representaciones de cuerpos alternativos. Los estudios de la mujer apuntalan hacia la problemática de la construcción cultural de los géneros. De esta manera, mediante el arte se evidencian sujetos subalternos que enuncian un discurso de construcción cultural de géneros.

3.6 La construcción de cuerpos performativos

Gracias a los cuestionamientos de la crítica literaria han surgido interrogantes que traen consigo nuevas vertientes en la investigación. La crítica literaria feminista con perspectiva de género incluye el análisis de los estudios *queer* y de la representación de masculinidades y otorga herramientas multidisciplinares para analizar el texto como unidad de representación sujeto-objeto. En un sentido tradicional, las diferencias existentes entre las formas de ser y asumir la feminidad y la masculinidad encuentran una traducción elemental inscrita en el cuerpo dando cuenta de la gama de roles que pueden ejercer ambas corporalidades. Ello trae consigo el anclaje de prototipos que de manera decisiva contribuyen a la formación de ideas que relacionan los cuerpos sexuados con el género

culturalmente construido. Así, el proceso de biologización social, al que son sometidos los cuerpos, por medio de las ideas edificadas sobre las bases de representación de lo masculino y lo femenino, depende exclusivamente de la asimilación del rol que condiciona el *deber ser* de cada cuerpo.

La diferencia de los cuerpos, dentro de la homogeneización del sujeto, deja de ser ontológica, y se ubica dentro del plano cultural que produce significaciones sobre la feminidad y la masculinidad, utilizando la convención social como medio para perpetuar los modelos definitorios de la diferencia.

Dicha convención impide que la narradora de Bezoar pueda “dejar fuera a la bestia” (104), y que se sienta constantemente humillada por la violación que realiza en todo momento sobre sí misma cuando se extirpa el cabello. De la misma manera, el desprecio social condiciona la creación inicua de la imagen personal de la protagonista del relato. Su condición de diferencia es denotada por el otro asumiendo la repetición constante del gesto “enfermo” como sinécdoque corporal de un todo abyecto. La interpelación del sujeto mediante el señalamiento distintivo de su mal crea de manera unánime la imagen del oprobio hacia un cuerpo que inquiera ser salvado. Así la monstruosidad de la compulsión se victimiza y el centro de atención se focaliza en los progenitores de la narradora quien al respecto enuncia:

No era posible que alguien fuera tan nervioso a esa edad. Alguna responsabilidad debían tener ellos si no es que toda la culpa. Acorralados mis padres se refugiaban en Luisa, quien además de convencional era muy femenina y aplicada en la escuela. La ponían por delante y pasaban el resto del día enumerando sus virtudes. (112)

La exclusión ocasionada por los estragos de las tendencias compulsivas de la protagonista no solamente se ubican en el plano de la supresión de un cuerpo, sino que reifican el polo contrario (en este caso el cuerpo de Luisa, la hermana) siendo su hermana quien exporta todas las cualidades heteronormativas del ser mujer según la norma que moldea los cuerpos ideales. Guillermo Núñez Noriega teoriza sobre el poder de la representación de los cuerpos argumentando que “las posibilidades de acción de los sujetos se ven controladas, influidas, inhibidas o limitadas” (31), debido a que lo “ que se prohíbe explícitamente, o lo que se desprecia o denigra por medio de representaciones/valoraciones de la realidad, trae consigo un acto de violencia sobre nuestra condición humana: sobre el cuerpo, sobre la posibilidad de movimiento, o sobre el sentido de la valía, de autoestima (o) de dignidad” (31). De esta manera el poder de representación cultural de los sujetos reafirma el peso de las valoraciones representadas mediante conceptualizaciones genéricas introyectadas y asumidas desde la infancia.

La posibilidad de estructuración de los individuos (en este caso específicamente me refiero a la niña que es humillada por la sociedad y devaluada por sus padres en el relato) afecta la configuración de su yo en proceso de reconocimiento al adjudicársele al mismo cuerpo cualidades negativas de socialización que organizan su intimidad exportando fobias, calificando peyorativamente al *ello*. La lucha de representación de cada sociedad importa valores y concepciones de mundo asimilados que imponen como legítimas dichas representaciones, exportando las diferencias biológicas de los sexos al espacio de la periferia. La hegemonía cultural organiza los signos prototípicos que uniforman a la sociedad ejerciendo violencia sobre los cuerpos no categorizables al instituir las relaciones de autoridad y dominación de los individuos a partir del consenso. De esta manera la configuración idónea de los cuerpos resulta política y tiene la posibilidad de censurarlos.

Los valores esenciales inherentes al sujeto disputan con la organización relacional del poder remitiendo nuevos enfoques de representación de la realidad en los textos literarios que funcionan como reflejo de una realidad sociocultural ubicada en un tiempo histórico determinado. Así, la existencia sexual se encuentra subsumida por la noción de poder y los principios valorativos que han conformado el imaginario del mundo occidental se convierten en proyectos ideológicos globales de dinámicas culturales que se gestan en el poder y que actúan en aras de la uniformidad. Por ello el proceso histórico de la formación de las imágenes de la mujer es avasalladoramente violento. La construcción del cuerpo débil se ve entrampada en la polémica del esencialismo. De esta manera deben desecharse las representaciones dicotómicas básicas del discurso androcéntrico que excluyen a la mujer del espacio político o cultural. Jaime Vieyra en sus investigaciones ha producido un discurso plural sobre la conciencia cultural de las mujeres dando lugar a la afirmación de que:

Nos encontramos actualmente en la fase biopolítica global de las relaciones de poder, en la que los múltiples estallidos diferenciales crispan la aplicación de las tecnologías materiales y espirituales diseñadas por los centros de poder político-económico hegemónicos [...] a este esquema hay que agregar el hecho fundamental de que las articulaciones culturales no agotan jamás las posibilidades de experimentación corporal y subjetiva de individuos y colectividades. (178)

La experimentación de los cuerpos se vuelve crítica, de manera proporcional, mientras más violenta sea la imposición de las imágenes culturales de los organismos de poder. La experimentación del cuerpo femenino en la literatura de Nettel subvierte las categorizaciones de la razón patriarcal que posicionan a la mujer dentro de procesos

brujeles, heréticos; o, por lo contrario, en el plano de la domesticidad como histriones de la sumisión. Las representaciones de la corporalidad narradas en *Pétalos y otras historias incómodas* están relacionadas con el imperativo del cambio de organización a nivel literario, que afirma que las diferencias genéricas no constituyen la experiencia corporal de los sujetos discursivos.

3.7 La invención del sexo bello y el mercado del cuerpo como constructos de la representación cultural del género

La emancipación femenina es un asunto que se encuentra en boga de manera indiscutible porque los cambios que se han suscitado de mediados de siglo a la fecha han instaurado una nueva figura social sobre lo femenino. Los movimientos feministas de los años sesenta y setenta, justificados por la teoría y las prácticas culturales, toman como eje central de su protesta la noción de género como diferencia sexual. Así mismo, se replantean y cuestionan las políticas de representaciones culturales y narrativas que articulan las historias nacionales y se interviene de manera activa en la creación del conocimiento formal en los campos epistemológicos de las ciencias.

El arte y la actividad política de las mujeres han revolucionado desde la segunda mitad del siglo XX de forma significativa gracias a los movimientos activistas y teóricos que se han desarrollado por parte de hombres y mujeres que buscan equidad. La dimensión positiva que concierne a la evolución de la mujer en los espacios sociales y culturales deviene del esfuerzo que se ha evidenciado en las sociedades democráticas occidentales que irrumpen de forma capital con la consolidación identitaria del nuevo sujeto femenino. Aun así el “advenimiento de la mujer sujeto no significa (la) aniquilación de los mecanismos de diferenciación social de los sexos” (Lipovetsky 11). Mientras diversas y variadas

preconcepciones sobre lo femenino periclitán, un conjunto fundamentado de funciones tradicionales perduran sustentando los roles de forma persistente como lugar consolidador de lo binario. De todas formas, la continuidad relativa de los roles sexuales preconfigura el parteguas, rico en consecuencias teóricas, que permite analizar el fenómeno social de la nueva configuración de la mujer en el seno de las sociedades que se rigen por la movilidad. De esta manera dice Lipovetsky:

Lo que se prolonga desde el pasado no es átono, sino que obedece a la dinámica del sentido, de las identidades sexuales y de la anatomía subjetiva. Si las mujeres siguen manteniendo relaciones privilegiadas con el orden doméstico, sentimental o estético, ello no se debe al simple peso social, sino a que éstos se ordenan de tal manera que ya no suponen un obstáculo para el principio de libre posesión de uno mismo y funcionan como vectores de identidad, de sentido y de poderes privados; es desde el interior mismo de la cultura individualista-democrática desde donde se reconstruyen los recorridos diferenciales de hombres y mujeres. (Lipovetsky 11)

Así, esta nueva dinámica del sentido y de la construcción de la identidad deja de lado el determinismo biológico y se adhiere a la comprensión que reestructura la disimilitud de las posiciones culturales que definen al género desde la soberanía individual de los cuerpos. Además, dicha configuración ocurre en la alteridad y por supuesto desde el entendido de que la modernidad democrática no reconstruye las disimetrías jerárquicas de separación polar de los sexos, pero sí trasluce las inequidades que acaecen sobre los cuerpos modelizados, permitiendo así la visibilización de los dispositivos que norman la a los sujetos. Esto posibilita que el imaginario acuñado sobre las diferencias dicotómicas de los mismos se deconstruyan desde el arte y la teoría para reinventar sujetos alternativos que

no requirieran binariedades culturales. Es complicada la develación de los anclajes culturales que se encuentran interiorizados de manera subconsciente en las sociedades, pero gracias a la manifestación de la alteridad y a la construcción del discurso de la diferencia, cada vez resultan más evidentes las variedades que los cuerpos exportan por medio de sus distintas focalizaciones y sensorialidades.

Hoy en día, la literatura escrita por mujeres preocupadas por los asuntos que aquí analizo, busca construir desde la pluralidad cuerpos que no respondan a personificaciones arquetípicas. En los relatos de Nettel puede observarse una deconstrucción esencial de las representaciones de la feminidad en lo abstracto a partir de la subjetivización de un otro más humanizado con diversas capas de significación que lo tornan híbrido. Esta clase de sujeto, articulado según sus relaciones tempoespaciales dentro de campos sociales heterogéneos, se desliga de la noción de género como diferencia sexual y se construye de manera independiente a éste, de forma esencial y discursiva. En esta tesitura, Teresa de Lauretis afirma que el género como construcción cultural coincide “con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault” (8), y las concibe “como una tecnología del sexo [...] en tanto representación o auto-representación” (8). Así, lo anterior sería “el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados” (8).

Debido a que el cuerpo se encuentra subsumido por los discursos de poder y los aparatos de Estado no es de extrañar que la exposición mediática del enfoque idealizado sobre el cuerpo femenino coincida con la nueva fortaleza de las normas estilísticas sobre el cuerpo de la mujer. Este fenómeno se extiende hacia las más contemporáneas microfísicas del poder, reestructurando su modelización desde la autovigilancia constante de la imagen corporal, a partir de las tecnologías del poder disciplinario del sujeto y desde el culto

contemporáneo a la belleza que programa los cuerpos tomando como eje rector el principio de estilización de los mismos.

El decreto de que la belleza es el poder específico de la feminidad condiciona y supedita al sujeto femenino. Esta lógica la convierte en el representante del sexo débil mediante la razón patriarcal ortodoxa. El pensamiento feminista se opone al mito de la belleza como constructo de poder porque la organización política que subyace en torno de éste, ratifica el entendido de que la mujer es subalterna al hombre en un sentido histórico, cultural y social. De ahí, menciona Lipovetsky, que “la cuestión de la belleza femenina adquiere una significación política fundamental” (137), debido a que el activismo estético coincide con la producción y consumo de las nuevas normas estéticas vehiculadas por la prensa femenina. La cultura moderna de la belleza cotidianiza la cosmética expelida por la industria y refuerza la idea problematizada sobre el cuerpo enfermo. Todos aquellos sujetos femeninos cuyos cuerpos no entren en la dinámica del hipercuidado corporal son relegados a las periferias y son olvidados de los espacios públicos y mediáticos.

La mujer, protagonista de todas las ficciones populares fundamentadas en lo anterior, hace uso de ese cuerpo estilizado como acto performativo de una generalidad femenina social que se encuentra inmersa dentro de la misma dinámica de dominio del mundo a partir del poderío del espacio físico. Esta posición de autoconstrucción estética que valoriza la conquista del espacio limitado por el sujeto, aleja aún más a la mujer que se encuentra en constante búsqueda de legitimación del sujeto subalterno a partir de la construcción particular de un discurso autónomo.

En “Bezoar” se observa la edificación de un cuerpo femenino performativo que responde a aquel que ha sido modelado por el imaginario cultural falocentrista, sustentado ahora por los nuevos poderes mediáticos. La historia de la transformación del cuerpo

abyecto de la niña, que fue la narradora en su infancia, da un giro sustancial cuando se convierte en adolescente. Ella decide ocultar su compulsión para poder encajar en sociedad y dejar de ser humillada constantemente debido al tamaño significativo de sus calvas y del oprobio que la condición del cuerpo enfermo socialmente trae consigo: “Mi conciencia era un estuche de artimañas y técnicas de simulación. En vez del peinado ochentero lucía ahora una larga cabellera rojiza con suficiente volumen para que nadie imaginara que, por debajo de ésta había zonas enteras desprovistas de pelo” (116).

Las técnicas de simulación permiten a la narradora llevar una vida social relativamente normal con la conciencia de poder pasar desapercibida dentro de los diversos entornos sociales que visita. El cuerpo que edifica en la adolescencia representa la imagen dogmática del pensamiento binario que ubica la anormalidad bajo llave. La protagonista entiende que lo personal es político y por ello exporta sus manías al espacio privado, teniendo como credo la misión simuladora de encubrir su verdadero yo con el afán de ser aceptada por la sociedad. La simulación sobre el cuerpo perfecciona su obsesión por ocultar la calvicie, y su proceder se convierte en una hiperbolización de aquellos actos compulsivos de ocultamiento. Es decir, la mujer que finge poseer un cuerpo distinto fundamenta la valía de su privacidad haciendo de su vicio lo más íntimo y apreciable que posee. No existe nada que la satisfaga más que el neto placer de arrancarse el cabello, por ello explora hasta los límites técnicas de disimulo que desdoblan su manía y traslapa el espacio privado al universo de lo oculto pero dentro de espacios sociales.

La ruptura con el sistema de los cuerpos manejables crea una adicción develada que se convierte en la ocasión perfecta para fingir que se es algo condicionado por el espacio social, pero con la certeza de que la manía persiste en todo lugar, oculta como la misma esencia del ser. Por ello, respecto a las prácticas de simulación la narradora menciona:

Podía, por ejemplo, pasar toda la noche charlando con una amiga en la mesa de un restaurante sin que ella ni ninguno de los comensales se diera cuenta de mis movimientos, escuchar sin interrumpir las confidencias de mi acompañante, sus elucubraciones sobre la moda de ese verano, las diferencias abismales que según ella la apartaban de su novio y, al mismo tiempo abandonarme por completo al vicio.

Solamente al final de la noche, tras levantar nuestros platos y barrer por debajo de la mesa, el camarero iba a descubrir una estela rojiza”. (116)

El sujeto que se construye del lado de la desavenencia desatiende al rol que posiciona a lo femenino como ser depositario de los buenos modales y de las normas de conducción. La mujer que narra su bitácora deja claro que la suspensión de su compulsión es improbable; mejor aún, el maquillaje del acto compulsivo le permite vivir en sociedad y continuar satisfaciendo una necesidad inherente a su ser. Los modelos de belleza que nacen ya no de forma elitista si no dentro de la accesibilidad cotidiana expiden imágenes generales sobre la conceptualización de una belleza universal:

A lo largo del siglo XX, la prensa femenina, la publicidad, el cine, la fotografía de modas ha difundido por primera vez las normas y las imágenes ideales de lo femenino a gran escala. Con las estrellas, las modelos y las imágenes de *pin-up*, los modelos superlativos de la feminidad salen del reino de lo excepcional e invaden la vida cotidiana. Las revistas femeninas y la publicidad exaltan el uso de productos cosméticos para todas las mujeres. (Lipovetsky 119)

El carácter cotidiano del ideal de belleza femenina ya no se encuentra supeditado al imaginario sexualista que vuelve negativa la erotización de la mujer como marca biológica. Ahora es el mismo multifrenetismo de los *mass media* lo que dicta cómo se performativiza

el cuerpo femenino. La lógica inaugural del bello sexo, dentro de la cual la idolatría de la mujer es desarrollada desde un marco aristocrático de culto elitista (y que la posiciona como objeto de contemplación inagotable durante cinco siglos), es trasladada al ámbito de la cotidianidad, ubicada, a su vez, dentro del espacio de la generalización. Ésta se sobreimpone de forma brusca en los cuerpos y dictamina sobre ellos las pautas que perfilan cómo deben lucir. A la par se desencadenan dinámicas que industrializan y democratizan los productos de belleza: por ello la cultura de lo femenino subyace en la dimensión social de las masas y del consumo. Es así como “El desarrollo de la cultura industrial y mediática ha permitido el advenimiento de una nueva fase de la historia del bello sexo, su fase comercial y democrática” (119). Esta fase desmembra el cuerpo femenino cosificando cada una de sus partes y transformándolo en un organismo generizado de belleza autoimpuesta. Por ello los cuerpos se cuidan de la fealdad y de la vejez. El cuerpo compulsivo de la narradora, con sus calvas representa un cuerpo no válido dentro del mercado de la belleza. La larga y rojiza cabellera de la protagonista invisibiliza lo que se encuentra debajo de ella: la abyección, lo no adecuado, la diferencia.

Es así como la necesidad de poseer un cuerpo adecuado trae consigo la simulación de un sujeto performativo que se sabe histrión. Uno de los aciertos del texto es precisamente ese. La mujer que narra se sabe dueña del juego de la simulación y de una manera inteligente juega con la constitución de belleza atributiva al rol femenino. La integración social en su adolescencia se debe a su constante asimilación como ser funcional: “Me había convertido en un ser funcional y ése, créame, fue el máximo logro de toda mi existencia. Cualquiera que haya salido de un pantano de infamia como el que conocí en mi niñez, reconocerá la sensación de alivio que produce pasar inadvertido” (116). La conversión del ser abyecto trae consigo un ejercicio sustentado por la aceptación social

que obliga a la normalización del cuerpo. El momento álgido de autoconciencia sobre la necesidad de preservar la normalidad, a partir de la práctica de cánones de guías corporales, sucede cuando la protagonista se vuelve modelo que “anunciaba en la televisión champú y cosméticos para el pelo” (117). El conseguir un empleo en una agencia de modelos refuerza el ideal de inclusión que busca el cuerpo performativo.

Ahora bien, el exhibir el objeto donde se localiza la compulsión es un acto de rebeldía que justifica la premisa de que el cuerpo juega a la normalidad por conveniencia personal. Aun así, es paradójica la decisión de visibilizar la parte más íntima de su cuerpo, el lugar donde se localizan sus obsesiones. El mal necesario de la exposición trae consigo un juego ambiguo y muy humano que tiene que ver con la ambivalencia del sujeto performativo. Por un lado, la mujer normaliza su vida al obtener un empleo mediante el cual puede sustentar sus gastos personales, desde donde puede ser asociada a cierto grupo social y que, sobre todo: puede brindarle tranquilidad a sus padres. Por el otro, puede observarse a una mujer tricolómana exponiendo su cabello en los medios con la certeza de que lo que exhibe posiciona su intimidad sobre la cuerda floja. Dentro de este tenor la protagonista de “Bezoar” relata:

En apariencia llevaba una vida como cualquier otra. Sin embargo carecía de algo de lo que casi nadie puede prescindir, algo que al principio no me hacía falta pero que acabé extrañando sin darme cuenta, la intimidad. Me tenía totalmente prohibidas las relaciones de sinceridad y confianza. Sabía perfectamente lo que era caer en boca de todos y, por nada del mundo estaba dispuesta a correr ese riesgo. El amigo al que uno le cuenta sus cuitas y sus sueños más secretos, en mi caso era una simple quimera. Aunque algunos de los chicos que andaban tras de mí me gustaban lo suficiente como para salir con

ellos, mis relaciones se limitaban a encuentros fortuitos, generalmente de madrugada y en situaciones de ebriedad extrema. (118)

La necesidad de encontrarse en el otro como estrategia básica de socialización reluce a pesar de la coacción por esconder sus tendencias compulsivas. El cuerpo, al estar configurado mediante estrategias de poder que exigen adecuaciones físicas, resiente la desestabilidad emocional que prefigura el disimulo de su compulsión. Dicha compulsión como representación de una manía subyugante sobreviene de la necesidad de escapar. Los vicios como el consumo de drogas, el abuso del alcohol y las masturbaciones excesivas por parte de la protagonista son sólo el resultado de un vacío mayor: el que nace en la niñez cuando la infante se arranca por primera vez y de forma consciente un pelo. Se lee en el relato que una mañana de junio Luisa y ella se peinaban frente al tocador para ir a la escuela cuando su madre se acerca y le dice de forma reprobatoria: “Si te sigues peinando así se te va a calzar la frente” (105). El trauma ocasionado por la certeza de que su frente se volvería más chica en caso de seguir repitiendo el patrón de peinado, hace que la pequeña de forma expedita decida quitar los cabellos que ocupaban el lugar de su frente empequeñeciéndola:

“Me levanté el pelo para verificar y constaté que mi frente se había reducido a la mitad. Al menos eso me pareció en ese momento. Hacía más de diez minutos que mi madre había terminado de maquillarse, pero sus pinturas seguían sobre el tocador: el rímel abierto, la brochita del rubor fuera de su estuche, y las doradas pinzas de depilar que, por algún motivo, siempre habían llamado mi atención. Las puse con cuidado entre mis dedos y comencé a quitarme los cabellos que, según yo, habían invadido mi frente. Recuerdo que arrancarlos me

producía un alivio indescriptible, como si cada uno de ellos se hubiera convertido en el representante de un problema”. (106)

La compulsión se deriva del miedo infundido en la narradora hacia el cuerpo diferente. Ella desea tener una frente “adecuada” para evitar llamar la atención del otro debido a la diferencia corporal que representa la exclusión. El discurso excedido del adulto condiciona a la narradora a vivir la performatividad del cuerpo. Tomando en cuenta el materialismo corporal del sujeto femenino, que es exportado por las modernidades y rearticulado por la estética del consumo, puede observarse que la patologización de la diferencia es el tema central que acrecienta el terror a los cuerpos alternativos. Es innegable que el discurso de poder heteronormativo agravia a los cuerpos que no entiende. Por ello los esquemas de inteligibilidad de los cuerpos jamás son actos performativos.

Más adelante el relato desenvuelve la condición compulsiva que justifica y delimita el cuerpo de la historia. No hay momento en los que la tendencia repetitiva de arrancarse cabellos no esté presente. Las pinzas se convierten en un artículo indispensable precisamente porque se vuelven una necesidad básica, como comer, respirar o beber agua.

La compulsión como se menciona anteriormente nace desde el miedo a representar un cuerpo abyecto y se desarrolla por el placer que causa acabar con los problemas, tomando en cuenta que cada uno se va con la extirpación. Ahora bien aunado a la justificación del miedo ponderado por la madre y de la calma que experimenta la niña al remover las complicaciones de la vida con cada folículo, existe un condicionante más para el desarrollo de la compulsión: la aversión y el odio por la imagen tremebunda de la anatomía de un pelo. A nivel simbólico puede pensarse que relegar la esencia natural de las cosas que fomentan la idolatría estética por la bioestilización de los cuerpos puede ser el punto de empuje que remite a la idea de aborrecimiento hacia la apariencia de un cabello

completo, con el interior de fuera, con la raíz exteriorizada, exhibida, con el único enlace que lo une al ser humano siendo expuesto. La escena donde la protagonista expresa cómo la aversión se convierte en tendencia compulsiva es la siguiente:

Esa mañana descubrí también la anatomía de un pelo. Descubrí que además del aspecto exterior que todos conocemos, existe una parte oculta y babosa que conforma la raíz. Esa parte me provocó una aversión animal. No era asco sino más bien una especie de odio y también la necesidad de eliminarla cuanto antes. Lo primero que se me ocurrió fue meterme el bulbo a la boca y engullirlo. Quizás porque, como venía del interior de mi cuerpo, me parecía que lo más natural era devolverlo a ese fondo insondable del que provenía. (106)

El descubrimiento de la naturalidad biológica de un pelo ofrece el preámbulo que permite la justificación del aniquilamiento de los problemas mediante la interiorización de los males. Cada vez que la narradora se presenta ante alguna dificultad regresa al ritual de extracción dándole la espalda al mundo y sujetándose de su tendencia.

Ahora bien, la protagonista narra su bitácora de forma impuesta por su psiquiatra pero éste no tiene acceso a ella. Puede observarse cómo siente vergüenza por su tricolomanía y por ello no confiesa ante el doctor el inicio de su adicción. El personaje principal escribe de forma personal un diario para el galeno, utilizándolo como interlocutor, pero las vivencias que narra no son del todo conocidas por él. Al respecto se menciona:

Vuelvo al diario con una sensación de vergüenza. A pesar de mi resolución no logré mencionar el asunto esta mañana. Debo decir, doctor, que usted no dejó ningún espacio para ello. Tendré que hacerlo tarde o temprano pues, del mismo modo que usted se aferra a sus conclusiones de científico, yo he impuesto la regla de jamás desobedecer al oráculo del cabello. (110-111)

La sensación de vergüenza revela la indecisión de la joven por exportar su verdadero yo. El oráculo del cabello la ha acompañado toda su vida como un gurú de sus decisiones y como parte íntima de su composición esencial. Sucede después de esta entrada del diario que se cuenta la parte biográfica de la compulsión en donde la protagonista reconoce que debido a la exhibición de su secreto a Víctor, su primera y única pareja, el rumbo de la vida se torna desastroso. Se sabe más adelante que la causa por la cual se encuentra recluida es debido a una autointervención. Decide internarse en una clínica psiquiátrica después de una situación de extrema violencia que ejecuta sobre Víctor. La historia de esta pareja dista mucho del cuento de hadas.

Víctor Ghica también es modelo y trabaja en la misma agencia que ella, su sector principal es la ropa interior, la narradora dice sobre él:

Había visto su torso desnudo en varias de las revistas en las que yo misma aparecía y en otros anuncios callejeros y me había prometido hincarle el diente. Me importaba muy poco que tuviera fama de abusivo y perverso. Conmigo nadie tenía el tiempo suficiente para pasarse de listo. Sólo faltaba encontrar el lugar adecuado. (119)

Ambos personajes viven de su cuerpo, es decir su cuerpo es el objeto mercantil que sustenta sus gastos y condiciona su estilo de vida. Un punto muy importante en esta relación es que los dos padecen de un desorden obsesivo compulsivo: Víctor Ghica truenos los huesos de sus dedos en todo momento, al principio parece ser un tic que configura desde fuera su personalidad extravagante, pero más adelante cuando la pareja decide vivir junta, la protagonista se da cuenta que:

Las manías de Víctor también eran discretas a los ojos del mundo. Había que observarlo mucho para darse cuenta de que se cascaba los dedos

compulsivamente –y no por estilo como yo había creído en un principio–, pues su manera de hacerlo era natural y el volumen del crujido casi ineludible. Sin embargo, pasados los primeros meses, ese gesto superfluo y totalmente permisible comenzó a resultarme molesto. Poco a poco mi oído se fue sensibilizando al chasquido [...] El sonido de sus huesos llegaba hasta mis oídos como una nota letal, demasiado recurrente para mi tolerancia. (130)

Es así como descubre en Víctor un desorden compulsivo como el que ella misma padece. Al inicio de la relación resulta impactante el hecho de que Víctor le confiese que ya conoce su manía tricolómana desde hace mucho tiempo. Es la primera persona en su vida de adulta que descubre su secreto. Eso invade a la protagonista de miedo pero lo une a él, convirtiéndolo en su “verdugo blanco” (126). El compartir manías los acerca, el poseer cuerpos abyectos permite dicha unión. Su relación se consolida a través de la revelación de un secreto vergonzoso. Más adelante se observa que es la configuración compulsiva de las dos intimidades que se unen la que permite el acto violento: la protagonista acuchilla a Víctor en sus dedos en un momento de furia provocado por la exposición prolongada a las manías del otro:

Hay volcanes que permanecen en actividad durante décadas enteras al punto que uno aprende a convivir con su constante amenaza. Yo había sentido siempre dentro de mí una violencia latente que no llegaba nunca a brotar por la puerta de la acción, había llegado a pensar incluso que sabía contenerla. No sé si fue la mesca, el encierro con Víctor o las fotografías de mi infancia lo que la animó a salir, lo cierto es que un día no pude más [...] En esas estaba cuando Víctor apareció frente a mí con un whisky en la mano [...] Se había apoyado en la barra y, con la mano sana, jugaba con los trozos de verdura que yo iba

desechando. En un momento de infame debilidad, dobló el índice y se cascó las dos falanges del pulgar en mis narices, taladrándome el cerebro. Fue un acto reflejo: desvié el cuchillo de los pimientos y arremetí contra sus largos dedos. (138)

El incidente trágico provoca que decida internarse en la clínica psiquiátrica. Está segura que ese primer suceso de brutalidad constituye sólo el inicio de una larga lista de irracionalidades condicionada por el ambiente que ambos sujetos obsesivos crean a puerta cerrada, cuando el cuerpo deja de ser performativo. Víctor también se interna en la clínica, tiempo antes de que ella pueda ser dada de alta. Al finalizar la bitácora la narradora deja claro que se reunirá con él a pesar del miedo que siente causado por la culpa y por la posible represalia que pueda tomar en contra de ella. El diario termina con una inminente amenaza de partida: ha citado a Víctor para verlo, junto al acantilado. Lo que es seguro es que uno de los dos debe de partir, si no termina él al fondo del acantilado será ella. A manera de despedida se lee lo siguiente:

Si fracaso esta tarde en mi intento por librarme de él, estoy segura de que vivirá mejor sin mis manías y acabará admitiendo con alivio —ese mismo alivio que él me impide sentir— que en este mundo haya dos personas tan iguales. Si no acabo yo en el acantilado, permaneceré aquí el tiempo que haga falta. Ya lo ve usted, después de todo y desde hace tantos años sigo buscando lo mismo, la receta de la calma perfecta. (140-141)

Puede observarse con este final ambiguo y condicionante que dos cuerpos que se saben obsesivos difícilmente pueden vivir dentro de la realidad de sus adicciones. El cuerpo performativo de la narradora se adecua a las modelizaciones ortodoxas para poder figurar dentro de la sociedad sin ser considerada un ser abyecto. La introyección del deber ser

prefigura el acto histriónico del sujeto modelizado. Las estructuras de poder son asimiladas por dicho sujeto de forma violenta de tal manera que el ser se acostumbra a vehicular por la normatividad social que construye cuerpos uniformes. La visibilización del rechazo de la abyección entrevé la tendencia del sentido de no pertenencia que experimentan los cuerpos alternativos. A partir de la exhibición de la realidad de un cuerpo abyecto se puede analizar cómo la performatividad social convierte al sujeto en portador de ansiedades que al igual que el volcán que narra la protagonista de “Bezoar” puede hacer erupción en cualquier momento.

CAPÍTULO 4. EL CUERPO ABDUCIDO: ANÁLISIS DE *LA REBELIÓN DE LOS NIÑOS DE CRISTINA PERI ROSSI* COMO METÁFORA DE LA CENSURA

4.1 Breve introducción al panorama literario uruguayo en la década de los sesenta

La literatura uruguaya que se gesta como fenómeno previo a la dictadura cívico-militar en Uruguay en los años sesenta se define sobre un contexto histórico y político en proceso de transformación. La generación de intelectuales de la época introduce características estéticas y temáticas de ruptura demarcadas por su tiempo histórico. Los cambios políticos violentos y el clima de censura predictatorial dan como resultado que los principales actantes políticos e intelectuales opten por exiliarse a otros países. Durante este periodo la estética de creación literaria se sustenta en la reelaboración representativa de un régimen propenso al silenciamiento.

La temática de los discursos en la narrativa uruguaya que surge a partir de 1960 recurre a modos de representación que desde la autorreferencialidad y la parodia desmitifican las dinámicas coercitivas del estado nación problematizando sus fundamentos esenciales que alimentan el clima de censura e impunidad sociopolíticos.

En términos de periodización, Ángel Rama en *La novela en América Latina* asigna con el nombre de “generación del 1969” a los jóvenes escritores uruguayos que en la década de los sesenta buscan un cambio en el panorama literario. Cristina Peri Rossi es ubicada dentro de esta generación, y como muchos de sus exponentes principales continúa su consolidación literaria desde el exilio elaborando una retórica militante de la partida y el extranjerismo.

Fernando Aínsa en “Catarsis liberadora y tradición reasumida” establece que durante la primera etapa de esta generación, hasta 1973 cuando inicia la dictadura, se

enfatan el compromiso y la experimentación como ejes rectores de edificación creadora. Sin embargo, la consolidación de esta literatura experimental y libre es obstaculizada por la dictadura de Pacheco Areco que culmina hasta 1985. Estos 12 años de opresión generalizada y de segregación espacial de intelecto originaron el afianzamiento de una retórica narrativa altamente elusiva y simbólica, que apuesta por la cristalización temática, a partir de la conformación de discursos de seres periféricos. La fortaleza y el compromiso literario del periodo perviven con las ideas revolucionarias de sus exponentes, y debido a ello, la enunciación textual se ejecuta desde voces disidentes que no permean en las capas de la civilidad. Por ello los personajes que construyen estas narraciones devienen en seres complejos y obsesivos. Sobre lo anterior, Aínsa manifiesta que durante esta generación se observa la recurrencia de la pluralidad enunciativa a través de la metáfora de las otredades discursivas que enaltece la configuración del multiperspectivismo en literatura. La fluctuación de lo real en detrimento de la ficción traduce la inquietud de la generación por crear una realidad heterogénea donde los símbolos permanezcan adscritos a la subjetividad.

La crisis social y política que se vive en Uruguay desde antes de la década de los sesenta, y que llega a su culminación en 1973, marca el terreno para que la concepción de lo real se vea turbada por una nueva realidad que los intelectuales interpretan a partir de la consolidación de una voluntad de cambio creativa dentro de la ficción.

Rama expone que el proceso de renovación de la literatura uruguaya liderada por la generación de 1969 responde al cruce evidente entre la restauración realista que los jóvenes reciben del “boom” y entre la invención imaginaria que la censura permea. Esta conjunción trae consigo una deslocalización de la cotidianidad que bordea los límites de lo real (en términos de realidades asequibles e intelectualizables) y permite la investidura profunda de una realidad que se aprecia como absurda.

De esta manera, a mediados de los sesenta el símbolo juega un papel sustancial en la edificación de realidades ficcionales. La creación literaria durante periodos de censura se vale del camuflaje sígnico permitiendo la apertura hacia sistemas axiomáticos de una nueva tonalidad artística cargada de rebeldía contra las convenciones tradicionalistas que le anteceden. La libre experimentación discursiva que se gesta durante estos años encuentra en el lenguaje coloquial y en la inserción de temáticas subversivas un fuerte bastión estructural. Esta conciencia literaria generacional trae consigo la búsqueda de originalidad y autenticidad textual que busca através la experienciación de grandes universales humanos volver político lo cotidiano con un afán subversivo. Al respecto Rama expone que durante este proceso se diluyen los principales esquemas tradicionales de representación y que se instalan en su lugar nuevas formas mestizas de hacer literatura. Esto permite que las formas se focalicen en el discurso y que se pueda cuestionar la realidad de la crisis de la nación, pero no desde el realismo social, sino desde la interiorización de lo cotidiano, es decir: el extrañamiento de la cotidianidad es narrada desde el subjetivismo.

La escritura de los narradores de la “generación de 1969” uruguaya retrata la vida cotidiana reflejada por las diversas instituciones del poder pero contextualizada hacia diversas áreas de la vida como la familia, la infancia y la sexualidad, dando primacía al lado humano que experimenta desde el inconsciente colectivo los cambios de la agenda política del país. De esta manera se niegan las dinámicas del poder represor estableciendo nuevas líneas narrativas que apuntan hacia una escritura comprometida que en sus inicios alude de forma premonitoria a la crisis uruguaya que dará paso a la dictadura. Por ello, puede observarse un latente compromiso escritural adquirido por los narradores de este periodo que es visibilizado a través de diversas estrategias literarias que tienen como fin denunciar y cuestionar el discurso hegemónico que censura sus ideales. La lucha por desenmascarar

las dinámicas ortodoxas que lían el poder se lleva a cabo desde las trincheras de un espacio lúdico y desde la ambigüedad signica reificada por un gran número de figuras retóricas utilizadas de forma velada con la intención de invalidar la razón patriarcal.

4.2 El miedo y la marginalidad en la literatura uruguaya

La convergencia y cruce entre la imaginación creadora y el diálogo de la conciencia crítica de los artistas de la generación del 69 permiten “una suerte de diálogo inconexo, repentista, alterado por la diversa energía con que avanzaban disparejamente según las circunstancias” (Rama 15) de sus principales exponentes. Por ello no es de extrañar que los acercamientos críticos hacia la generación descubran espacios contradictorios de pertenencia y exclusión que de manera panorámica definen el período a partir de la dicotomía. Muchos son los mecanismos estilísticos que dejan entrever la existencia de nuevas voces experimentales que mediante una suerte de independencia literaria edifican la generación a partir del acercamiento crítico de sus voces narrativas que politizan la vida íntima.

La abducción del cuerpo de los personajes principales, tamizados por el crisol de la ironía, constituye unos de los principales recursos de ejecución del discurso. Ceder la voz al subalterno que habla y que observa permite que su enunciación sea atenuada por las políticas de incivildad. Por ello la historia de la literatura uruguaya, con sus narrativas constitutivas, encuentra en la marginalidad una de sus dos principales líneas temáticas, desde el siglo XIX hasta la fecha. La primera vertiente de corte realista responde a la literatura con mayúsculas que de forma directa constituye el discurso hegemónico nacional desde su tendencia costumbrista principalmente. La segunda línea, designada por convención como imaginativa, abarca aspectos que circundan alrededor de la marginalidad,

las alteridades, la alienación, lo secreto y el extrañamiento literario. Dentro de esta tendencia puede observarse una recurrencia al miedo como apología que puede ligarse al silencio como recurso narrativo. Todo aquello que subyace oculto en la superficie del espacio cotidiano acrecienta el terror como efecto de construcción narrativa que apela por el tiempo-espacio de silenciamiento y censura.

Este perfil temático marginal de la literatura uruguaya muestra cuatro períodos principales de desarrollo: “el primero se extiende desde fines del siglo XIX hasta 1940; el segundo abarca desde 1940 a 1960; el tercero se ubica entre 1960 y 1980 y el cuarto se manifiesta desde 1980 en adelante” (Olivera 45). Los rasgos característicos de esta vertiente son la “presencia de la imaginación como motor narrativo, [el] desprendimiento de las leyes de la causalidad, [la] manifestación de formas oníricas en el relato, [el] descubrimiento de otra realidad y un uso riquísimo de la afectividad, y un hallazgo constante de nuevos matices de la sensibilidad y aún de la hiperestesia” (46). Este mundo sensible se caracteriza por el espacio de escisión que el miedo y el extrañamiento permiten consolidar en el cronotopo de lo no dicho. La independencia de esta generación se ve marcada por la voluntad de ruptura de sus exponentes los cuales esgrimiendo todas las vertientes del arte se dan a la tarea de deslocalizar al centro, o si se prefiere de cotidianizar el miedo.

De esta manera, el artista a partir el silencio y del espacio de ruptura condicionado o permeado por el margen evoluciona en sus técnicas de creación que se erigen a la par de los procesos transformadores de la realidad. Así, la primera relegación hacia los poderes del Estado se reformula críticamente para dar paso a la construcción política del arte.

Los nexos conectores más evidentes entre los miembros de la generación son: el rechazo y desapego de la filosofía literaria que les antecede, “la desconfianza generalizada

por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles” (Rama 238), y el carácter lúdico que genera la irrupción crítica y la imaginación creadora constitutiva del signo y de la militancia cotidiana.

Los procesos de modernización en los países de América Latina traen consigo, entre otras cosas menos favorables, un ejercicio de resemantización de las artes y de los mecanismos de escritura. De esta manera el cuestionamiento absoluto hacia las instituciones de poder y la necesidad de una reelaboración del presente artístico perviven en la literatura. Al respecto, Fernando Aínsa y Hugo J. Verani afirman que los procesos de emancipación de la generación se encuentran ligados a la rica formación intelectual de sus precursores de la mano de la influencia internacionalista de sus lecturas extranjeras. Así mismo, resulta innegable que la desconfianza hacia las estructuras escriturales heredadas y la desestabilidad política del momento condicionan su ejercicio creativo hacia la búsqueda de una nueva identidad nacional. Ésta se encuentra marcada por la dualidad y las antinomias que devienen en un discurso plural de renovación formal y estética marcado por el rechazo hacia los narradores de 1954 y a las conexiones con las realidades miméticas y folcloristas que les anteceden. Se destacan por ejemplo las rupturas ante los binomios tradicionales de fondo y forma y la complejidad estructural en la configuración interior de los personajes. Es cardinal sobre todo el rigor literario que se ubica en un clima horizontal con la reapropiación crítica de ideas políticas revolucionarias.

En esta narrativa se observa una delicada preocupación por el punto de vista múltiple y principalmente por la exploración de las alteridades mediante su análisis concienzudo. Las narraciones se encuentran matizadas por la configuración de personajes oblicuos, humanos, interrogantes, vulnerables y obsesivos que reproducen a partir de la

literatura una realidad social uruguaya compleja que enriquece el quehacer literario lejos de toda acción evasiva.

4.3 Los inicios de una dictadura y el surgimiento de la literatura del exilio

En 1968 inicia la guerra civil uruguaya que desemboca en la dictadura militar del 1973, que trae consigo el aislamiento de civiles y exilios masivos de artistas. Quienes permanecen dentro de la nación continúan su labor literaria bajo las limitaciones propias de la dictadura. Los narradores más representativos de esta generación creadora, desde un lenguaje crítico, interiorizan lo cotidiano para presentar una literatura donde la subjetividad funciona como motor temático. Por ello las alegorías y metáforas son representativas de este periodo. De esta manera:

La madurez imaginativa observada ya en el año 69, época de inseguridades sociales pero de plena libertad expresiva, será, pues, cortada de raíz con la dictadura. Bajo la presión de la censura, los escritores recurrirán a esas formas de decir elusivo, a la distorsión de contextos sociales y a la alegoría como vehículo expresivo (Sánchez Fernández 20).

Aún así, puede observarse cómo años más tarde, iniciada la década de los ochenta, justamente el periodo de publicación de *La rebelión de los niños* (1980), surge un cambio sustancial en la literatura uruguaya. Sánchez Fernández evidencia que “el ensanchamiento de la realidad y la fundación de espacios míticos (como Santa María de Onetti) señalarán un intento de universalizar Uruguay sin por ello perder las características culturales de su país” (21). Este cambio importante en el quehacer literario deja de lado la estética realista para apostar por una composición estilística altamente subversiva, y “rara” según el mismo Rama. Lo extraño de la literatura que nace como resultado de la represión y de la censura

impuestas por el orden dictatorial profundiza en las contradicciones, que a manera de distopía, se presentan en la temática de los textos publicados durante este periodo. En este sentido, es evidente que la composición escritural permea en el espacio cotidiano, como epítome de un espacio represivo, trascendiendo el cronotopo de lo privado desde la hiperbolización de lo narrado hacia una deslocalización individual. Es precisamente ahí donde se subvierte la realidad otorgándole mayor profundidad a los temas cotidianos de espacio cerrado. Las contradicciones que se expresan dentro de los textos constituyen una suerte de absurdo que maximiza los equívocos y las irregularidades del tiempo histórico al que aluden.

La generación del 60 adquiere su madurez narrativa en 1969 y es por ello que teóricos como Ángel Rama la nombran con este segundo apelativo. Iniciada la dictadura el proceso de censura infligido por el estrato político-militar impide que la literatura describa de forma explícita el clima sociocultural que pervive en la nación. Por ello, la conformación de la realidad escindida distorsiona la crítica utilizando alegorías como soporte narrativo. La literatura irreal y de corte experimental sobre la que escribe Rama al catalogar las características de la generación, asume una sensibilidad distinta que responde a las nuevas problemáticas que se gestan desde el exilio. La realidad se cuestiona a partir del anclaje de los símbolos retóricos que la construyen en el velado espacio de los signos. El irrealismo de la generación también es analizado por Fernando Aínsa matizando que existen influencias notables que la generación toma como herencia de la literatura rusa del siglo XIX y la universal europea del XX y al respecto dice:

Los pequeños “seres”, el mundo del “subsuelo”, los oscuros funcionarios, los “maniáticos” y tiernos personajes que inspiran tanto afecto como repugnancia, surgen y proliferan en la narrativa uruguaya, reflejando la compleja

composición social del país, con una imaginación proveniente de todas las culturas. La tipología maniquea del pasado cede a un ahondamiento en los abismos de un alma que se revela rica y compleja, controversial y desgarrada. (813)

La experimentación de la literatura de los creadores en tiempos de la dictadura estetizan esos abismos gracias al mosaico cultural de influencias que sostienen desde el núcleo. Por ello, puede entenderse a partir de un análisis literario que la ideología en su nivel representativo es anterior al texto literario. Las relaciones de poder que se establecen a través de las circunstancias histórico políticas se manifiestan implicadas dentro de las conexiones del artista en tanto ente social. Así, el texto literario se convierte en un acto simbólico concebido dentro de su cronotopo. La literatura de la dictadura redefine un espacio donde se visibilizan los roles culturales y las relaciones de poder que se establecen entre el individuo y la sociedad.

4.4 El poder y el cuerpo en la literatura uruguaya de “La generación del 69”

La antropología física dice que el hombre construye socialmente su cuerpo. Esta construcción teorizada por Judith Butler parte de los roles culturales que generizan los cuerpos *per se* a la propia conciencia constitutiva de los mismos. La teoría feminista asume que los sujetos de representación de las minorías, desde la normativa del lenguaje y desde los procesos políticos de legitimación, ponen en tela de juicio la construcción del sujeto. Aun así, la representación del término se extiende de manera privativa sólo a lo que puede reconocerse de un sujeto, precisamente porque el sujeto se origina dentro de la política. Es decir, existen ciertos requisitos para considerar a un sujeto como sujeto de por sí. De esta manera, sus representaciones permanecen ancladas a técnicas de normatividad

fundamentadas por sistemas jurídicos que “producen a los sujetos que más tarde representan” (Butler, *El género...* 47).

Los sujetos que son regulados y moldeados, en términos de Foucault, se reproducen a través de los organismos de poder respetando la normatividad de la autoridad. Gayatri Spivak señala que la conciencia del sujeto subalterno, como espacio de alternativa para las normalizaciones hegemónicas, establecen que “la noción de lo femenino (más que lo subalterno dentro del imperialismo) ha sido utilizada de un modo similar dentro de la crítica deconstructiva y dentro de algunas ramas de la crítica feminista” (291). Además argumenta que la noción de mujer como sujeto se sustenta sobre bases indeterminadas y marginales al estar sometida al imaginario de la tradición falocentrista. Es así como la ginocrítica intenta reproducir historiográficamente una conciencia femenina a través discurso creativo de la mujer. De manera general, sería utópico pensar que basta una generalización para amalgamar los diferentes estratos de ser mujer y sujeto subalterno, porque las diferencias de la subalternidad y de la naturaleza biológica de los cuerpos se encuentran ubicadas en un mismo plano de forma negativa y problemática. Por tal motivo, las conformaciones de los distintos sujetos subalternos con las diferencias abismales que puedan presentar entre ellos, desde clase, raza o sexo, se enfrentan con la “estrecha violencia epistémica del imperialismo [que] nos brinda una alegoría imperfecta de la violencia general que sería la posibilidad de una episteme” (292). No es de extrañarse que lo femenino y la construcción de la teoría literaria sean presentados desde lógicas masculinas y heteronormativas. Así, el sujeto subalterno, ya de por sí escurridizo y marginal, es doblemente demarcado debido a las inequidades de la diferencia. Si el individuo subalterno construye su voz desde los márgenes, la literatura de la otredad tiene el compromiso de reproducir su discurso de la manera más fidedigna posible.

Rama afirma que durante las fechas previas a la dictadura uruguaya en la literatura se produce una especie de discurso alternativo al del poder, cuasiapocalíptico, en el que desde nuevas áreas empoderadas como la familia, el discurso sónico y la sexualidad se explora el lado humano de la sociedad, el subjetivismo de las minorías y la retórica de la cotidianidad.

La modernización que se impone durante estas décadas de progreso mediático permite cambios radicales en la manera de hacer literatura. Estos traen consigo una considerable apertura dentro del rubro de la producción artística escrita por mujeres. Una nueva sensibilidad surge con la eclosión de los discursos femeninos y de manera exponencial se ratifica una tendencia a explorar los universos literarios creando narrativas inclusivas que examinan espacios inexplorados. De esta forma, la nueva literatura que se gesta opera desde la elipsis preponderando la calidad discursiva sobre la cantidad textual y la cultura de la imagen y de la brevedad se imponen sobre el discurso tradicional que tiende a las descripciones puntuales liberando así impulsos del inconsciente asociativo.

La literatura uruguaya de la dictadura renueva sus creaciones artísticas al reescribir el discurso del poder utilizando la retórica de las subjetividades, a partir de los márgenes de la inminente expatriación como recurso experimental. El sujeto subalterno que escribe, es entonces, la voz de la misma crisis que describe. Si se habla de la doble deslocalización al añadirle a la subalternidad el sustrato de género, entonces el sujeto femenino subalterno se empodera del discurso de la cotidianidad desde las capas más profundas del pensamiento humano.

Daniel Dennett explica el problema del *yo* en relación con los sujetos de experienciación tomando como referente la idea de un centro de gravedad narrativa. Tomando como punto de partida la construcción del sujeto, la idea del *yo* en literatura se

analiza a partir del cuerpo que genera discurso dentro de las narraciones. La identidad de los personajes literarios justifica una idea que es encarnada por un cuerpo que responde a un espacio y un tiempo histórico. El sujeto se vuelve cuerpo, que a su vez deviene en objeto, que es, así mismo: una idea. Esta idea representa un punto de vista particular que detrás de sí reproduce una posición crítica.

De esta forma, en situaciones de censura y desterritorialización la literatura necesita, desde el objeto-cuerpo, que es el sujeto de enunciación, sobrevivir a la idea desde la reiteración del signo. Por ello las figuras retóricas amalgaman el discurso en búsqueda de interpretaciones develadas en los textos con ayuda de sus cronotopos de referencia. De esta forma cualquier criterio de identidad narrativa debe de renunciar de raíz al concepto tradicional de identidad para poder así ser el transmisor de discursos justificados en la focalización del ser subalterno. Partiendo de la identidad del *yo*, se puede reflexionar sobre el cuerpo y sobre la materialización de las identidades textuales, ya que los roles de los sujetos de enunciación se encuentran subsumidos por la red cultural a la que pertenecen.

Entonces, la historia social de la dictadura, exportada por el discurso de la mujer, debe de analizarse desde su propio proceso histórico en consideración a dos vertientes. La primera, que corresponde a la lucha político-civil que trae consigo el golpe de estado, y la segunda que sintetiza la lucha en busca de equidad de género y de apertura política dentro del discurso emitido por las escritoras. Siguiendo esta línea de pensamiento, las representaciones de la realidad a nivel creativo construyen cuerpos de abstracciones teóricas e ideológicas que se manifiestan en distintas capas de las ciencias humanas y sociales como reflejo de su condición histórica. Para Dennett el *yo* es un centro de gravedad narrativa que mantiene en equilibrio los temas y estilos desde la edificación de su propia voz emitida por un cuerpo textual, sustentado por un universo narrativo particular, al cual

debe de darle verosimilitud. De esta forma, el otro *yo*, el femenino, existe en relación con la configuración ideológica y material que se hace de él. Ese sujeto subalterno que se construye dentro de la literatura posee anclada una edificación lingüística y cultural que lo hace funcionar como representación de un cuerpo. Aceptamos su existencia en tanto cuerpo, y cumple el papel de ser un *yo* dentro de la ficción que experimenta sentimientos tan humanos como los que pueden ser experimentados fuera de la ficción.

Judith Butler, analizando el discurso de Monique Wittig, establece que la categoría de mujeres “es un logro cultural variable, una sucesión de significados que se adoptan o se usan dentro de un ámbito” (Butler 225). Dentro de esta idea, que debate en torno a las premisas de Simone de Beauvoir, explica que el sexo no crea al género, porque este último es la construcción cultural del primero. Así los rituales de comportamiento que parten del exclusivo binomio: masculino/femenino provocan una problemática que matiza las diferencias categóricas entre el *deber ser* y el *querer ser*. De esta manera la ilusión del género se vuelve norma de conducción que crea cuerpos manejables.

En literatura, y principalmente dentro de las generaciones literarias marcadas por crisis políticas, se intenta a partir del cuerpo acceder a lugares de significación muchos menos dogmáticos y reducidos. Es decir, que a pesar de escribir desde una voz particular, que responde siempre a una ortodoxa clasificación sexogenérica, el arte literario busca visibilizar las alteridades desde la enunciación de los cuerpos. De esta forma, las narraciones escritas por mujeres, independientemente de que los personajes que se enuncien sean mujeres o no, develan una sensibilidad particular que deja al descubierto una cara distinta de la realidad, ya que la literatura es el medio para dialogar con la otredad: para hacer visible la existencia de los márgenes.

Por lo tanto, dentro del discurso literario se plantean alternativas para la deconstrucción del género ya que “si el sexo no limita al género, entonces quizás haya géneros –formas de interpretar culturalmente el cuerpo sexuado– que no estén en absoluto limitados por la dualidad aparente del sexo” (Butler 226). Esas otras formas de interpretar los cuerpos se estudian en el análisis de *La rebelión de los niños* (1980) de Cristina Peri Rossi utilizando postulados de la teoría de género y de la modelización del sujeto. Lo anterior tomando en cuenta que los protagonistas de los relatos que construyen el cuentario son todos niños; infantes que narran realidades textuales desde su cuerpo subalterno, no jurídico, no sujeto, para hablar de la realidad social que se gesta en el Uruguay de la dictadura.

4.5 Ceder la voz: la abducción de los cuerpos. Narraciones focalizadas en el infante

Se ha tratado en esta tesis sobre los lazos comunicantes que establecen los miembros de la generación del 69 que escriben en Uruguay durante el periodo de crisis de la dictadura. Así mismo, se ha establecido cuáles son las construcciones culturales que generizan los cuerpos y el impacto directo que ello permite en la literatura de los márgenes y en la sociedad que retrata directa o indirectamente. Lo anterior se ha realizado utilizando la teoría de género y la crítica literaria feminista como eje conductor dentro de los estudios literarios. Si se habla de márgenes, alteridad, periferia u otredad, se señalan aquellos discursos no centralizados que de forma consciente evocan a un sujeto con las mismas características. Si se remite a los no sujetos, se visibiliza a aquellos sustratos de la sociedad que se encuentran al margen de la razón patriarcal. Así mismo, existen minorías que responden no sólo a cuestiones de género, clase y raza, si no que se invalidan por su condición de no ciudadanos, en un sentido estrictamente subalterno.

La infancia significada como no civil, antijurídica y en proceso de formación, se localiza al extremo de los márgenes discursivos por su imposibilidad de alzar la voz a partir de su propio discurso. La supeditación cultural desde donde se observa al infante deviene significativamente de la falta de criterio que se le adjudica a su recién iniciada historia de vida y a sus “limitados” horizontes de expectativas. Lo anterior es enunciado mediante una violenta generalización que intenta abogar por una perspectiva prejuiciada y reduccionista. Esto no quiere decir que los niños sean incapaces de pensar por sí mismos o que se encuentren impedidos intelectualmente para realizar juicios críticos y valorativos. Ello remitiría a una absoluta falta de criterio del investigador. Lo que sí quiere decir, es que el niño, desde su identidad de niño, poco puede decir. No existe el espacio donde éste como sujeto discursivo y crítico sea escuchado en su condición de sujeto subalterno. Precisamente desde esa posición, se utiliza al infante para emitir discursos juiciosos en literatura.

Una estrategia narrativa inteligente en periodos de censura es enunciar realidades focalizadas en la voz de sujetos no políticos. La mirada del infante como constructor de un universo ficcional se justifica precisamente desde esa posición subalterna violentamente heredada por los procesos culturales.

La perspectiva ofuscada intencionalmente por la voz infantilizada del niño permite que se emita un discurso crítico que simboliza la realidad social de los escritores. Podría pensarse en este tenor que la inclusión de la perspectiva infantil constituye a partir del discurso el resquebrajamiento de la lógica racional incluyendo a las voces ortodoxas que escriben la Historia. Así, los procesos históricos que acontecen en occidente desde la conquista hasta las más cercanas dictaduras militares se observan visibilizados y fuertemente criticados por el discurso adulto abducido en la mirada intelectualizada del no

sujeto. La escritura centrada en el infante generalmente subvierte las convenciones heteronormativas implantadas por las normas de conducción que modelan los cuerpos y las ideologías. Debido a que éste es ubicado en la periferia del lenguaje y de la historia, su voz no representa peligro aparente para las instituciones de Estado. Por ello, los autores que escriben para una comunidad intelectual adulta focalizando el discurso en la perspectiva infantil poseen una libertad distinta. El ofuscamiento primario que sucede dentro de la narrativa al ceder la voz al subalterno permite que los autores enuncien realidades en crisis a partir de un discurso reformulado, que describe y presenta, desde los espacios ocupados por los propios no sujetos, las tensiones políticas y sociales del tiempo histórico al que remitan.

Cristina Peri Rossi en su obra literaria, tanto en sus novelas, como en sus poemas y cuentos, muestra una forma subversiva de observar la infancia alejada de los prejuicios del mundo adulto (que responde a la razón patriarcal) los cuales se ubican del lado de los prejuicios, poseedores de discurso y autoridad. En el universo del infante, la autora reconoce un cronotopo de anarquía, a partir del cual puede construirse una nueva realidad escindida de las convenciones ortodoxas. La condición de subalternidad que se le adjudica al mundo del menor, respaldándose en la idea de la incompletud, es puesta en tela de juicio cuando Peri Rossi, desde el discurso, les otorga un espacio de visibilidad que bifurca las convenciones establecidas por las normas represoras. Como sinécdoque de la sociedad, la autora ofrece renovadas formas de analizar al sujeto a partir de una perspectiva restablecida sobre lo cotidiano, dotando así a la literatura de parámetros alternativos sobre el lenguaje, la familia, y la sensibilidad. El infante de sus relatos es impredecible y utópico, improcedente según las reglas de conformación del adulto, pero también es agudo, ingenioso y sobre todo rebelde ante los espacios de poder. Esa actitud permite que el niño se cuestione sobre todo

aquello que considera insustancial y arbitrario. En el periodo donde el ser humano comprende las reglas del juego, y las limitantes del *deber ser*, Cristina Peri Rossi confecciona, desde la perspectiva de extrañamiento hacia la cotidianidad, un mundo libre del peso de las convenciones pero a su vez, reformulado dentro de ellas como espacio de ruptura.

4.5.1 Cristina Peri Rossi narrando las voces el exilio desde la perspectiva infantil

Cristina Peri Rossi es mencionada como promotora de la posmodernidad literaria en América Latina en los análisis sobre los integrantes de la generación del 69. Rama afirma que la producción de Peri Rossi, barroca, plena y de creación inventiva, destaca dentro de su generación por su tendencia a la utilización de figuras retóricas que alimentan el lirismo de su narrativa y por la utilización de la mirada infantil en su obra, siguiendo la mimesis signica característica en los escritores del periodo. Así mismo, explora las más íntimas pulsiones humanas haciendo uso del metalenguaje de las sexualidades alternativas y de los sujetos marginales. De la misma forma se observa en su escritura el deseo imperioso de subvertir la razón patriarcal edificando universos literarios alternos o complementarios que desmitifican el tradicionalismo de la voz masculina como constructora de la historia oficial, particularmente en el periodo de la crisis uruguaya. En suma a la notoria tendencia de subversión y de reconstrucción en la obra de la autora, es latente la rebeldía que domina sus universos discursivos. Dicha rebeldía parte de la crítica hacia las instituciones del Estado y del clima de censura que predomina durante estas fechas.

Ahora bien, pueden observarse en la literatura de Peri Rossi una necesidad de renovar las formas textuales desde la exploración estética que la experimentación y las influencias literarias extranjeras traen consigo, y una fascinación estética por la pérdida del

pasado que autoinmola el tiempo histórico a subvertir. Estas dicotomías se asimilan como propias de la generación y por ello lo real aparece como inestructurado e imprevisible en los textos más representativos del periodo. Fernando Aínsa al respecto explica que se apuesta por la libre experimentación formal y por una nueva visión política que indaga dentro de la nueva realidad convulsa del país, circunscrita al ámbito doméstico.

Como hecho premonitorio a la dictadura puede encontrarse el siguiente epígrafe del cuento “La rebelión de los niños” homónimo del libro *La rebelión de los niños* (1980):

El cuento que sigue fue escrito en Montevideo, en 1971, dos años antes del golpe militar. Si lo hubiera publicado entonces, habría parecido descabellado, inverosímil. Los compañeros de viaje, además, lo habrían juzgado pesimista.

Los hechos políticos en mi país y en los países vecinos, han convertido lo que pudo ser exaltada imaginación, fábula delirante, en triste realidad. No es mi culpa.

No he realizado las muchas correcciones que el texto necesita, para que la conciencia y la reflexión no modifiquen –a partir de los hechos conocidos por todos–aquella angustiosa premonición.

No hay ningún orgullo en haber inventado una fábula literaria que luego los militares se encargaron de copiar infamemente. Ni ellos ni yo inventamos nada.

Este horror ya existió otras veces. Barcelona 1979. C.P.R. (105)

Con lo anterior, puede advertirse cómo los relatos pueden construir desde la ficción espacios paralelos utilizando el símbolo para desenmascarar procesos sociales, inclusive anticipándose a la realidad histórica. Las injusticias y el clima de violencia que se suscitan dentro del contexto permiten que la autora escriba *La rebelión de los niños* con una pluma premonitoria. La crítica que emite hacia los mecanismos de poder en el exilio la posiciona

en un lugar de poder. De esta manera departe sobre un tiempo cíclico que perfila el devenir de la crisis anticipándose a ésta. Lo anterior, gracias a la asimilación natural de los procesos históricos que la autora reconoce en los conflictos del pasado. La expatriación de Peri Rossi y de muchos integrantes de su generación permite y exige que sus destinos extraterritoriales expidan exilios poseedores de significados universales. Por ello su nota es muy importante como evidencia de la representación que contiene todo acto creativo y así mismo, como testimonio real de una escritura militante. La obra literaria de Peri Rossi se encuentra influida por la historia de su tiempo y en ella se observa latente el exilio, la nostalgia y la denuncia.

Por ello, reitera a lo largo de su vida la idea del poder del discurso como parteguas del cambio, analizando el lenguaje a partir de los pequeños universos que constituye la vida privada privada. Así mismo, su formación previa (1964) en literatura comparada y su participación en *Marcha* desde 1965 fortalecieron su horizonte cultural desde la literatura y desde la política. Más tarde, en 1972 se ve obligada a exiliarse de su patria temiendo un golpe de Estado donde resultaría un blanco fuerte por su participación activa en la política de izquierda y en los movimientos feministas.

Cristina Peri Rossi visibiliza el germen de sus creaciones haciendo analogía con la expatriación y la dictadura como ejes motrices de sustento temático de todo su universo literario. Así mismo, continúa su tarea política de izquierda en Barcelona en la revista *Triunfo* (1974) donde desde un foro público se dedica a denunciar las inequidades de la dictadura. Por tal razón es perseguida por el gobierno franquista y se vuelve a exiliar, ahora a París, donde aún radica contando con doble nacionalidad: uruguaya y española.

A la fecha ha publicado veintinueve libros, de los cuales nueve son libros de relatos, doce son poemarios, dos ensayos y cinco novelas. La amplitud de sus publicaciones

literarias evidencia su constante trabajo como sujeto escritural comprometido. Ahora bien, uno de sus nueve libros de relatos es *La rebelión de los niños*, el cual se analizará a continuación partiendo de la retórica de la censura.

4.6 Introducción general a *La rebelión de los niños*

Publicado en 1980, el cuentario está compuesto por ocho relatos, titulados: “Ulva lactuca”, “El laberinto”, “Feliz cumpleaños”, “La anunciación”, “Vía láctea”, “Pico blanco y alas azules”, “*Estate violenta*¹⁷” y “La rebelión de los niños”. Cada uno de los textos contenidos en él ofrece al lector distintas significaciones de la opresión narradas mediante la perspectiva del infante. Los relatos a analizar en esta investigación ofrecen las herramientas temáticas y estilísticas necesarias para justificar cómo se deconstruyen y subvierten desde la literatura los significantes universales convencionales.

Toda forma de mundo creado en literatura se fundamenta a partir de la búsqueda estilística del sentido. Este sentido se establece desde la coherencia de los signos que componen el universo literario a crear. En el caso de *La rebelión de los niños* el punto de encuentro temático y retórico es la opresión. La censura que se experimenta en Uruguay durante la dictadura condiciona la elaboración de muestras temáticas que representan ese sentimiento colectivo que subyace en el seno artístico del país. El discurso del niño, visto a como sujeto subalterno, permite que los textos, desde el espacio privado de la familia, evidencien una realidad social en crisis. El espacio de subversión y transgresión que se construye a través de la perspectiva infantil pone en tela de juicio el razonamiento de la razón patriarcal. Así, al reconstruir el imaginario ortodoxo del discurso del poder, la autora presenta narraciones focalizadas en una visión alternativa sobre el estado nación pero

¹⁷ Las cursivas forman parte del título del cuento.

sustraídas hacia el espacio cotidiano. Esta reconstrucción de la cotidianidad, como analogía política del espacio social, intelectualiza la voz del infante utilizándolo como recurso de visibilización argumentativa. Al narrar la crisis sin tabúes se dejan entrever aspectos lúgubres que condicionan el funcionamiento del espacio cotidiano. El ambiente y todo lo que rodea al cronotopo de la familia se ve expuesto por la voz libre del sujeto subalterno en construcción que desde el extrañamiento exhibe realidades que no permanecen sujetas a las lógicas de conducción civil. La insatisfacción, la opresión y el cuestionamiento al orden establecido por las normas que modelan los cuerpos, son los principales vasos comunicantes de la temática del conjunto de relatos.

Como seres culturales los hombres y las mujeres viven regidos por arbitrarias convenciones de normalización. De manera natural acceden al entramado de la edificación de los cuerpos que importan. De la misma forma, el discurso adquiere un rol importante en la conformación modélica de los cuerpos y de la ideología dominante anclada en el imaginario sociocultural. Judith Butler (*Cuerpos...*) explica que la performatividad de los cuerpos redefine una modalidad específica del poder a través del discurso imperante. Si se entiende al discurso como una herramienta humana de persuasión y poder, puede entonces pensarse en los efectos fácticos que tiene el discurso al determinar el entramado ideológico de un tiempo determinado. La representación discursiva produce argumentos que sustentan ideas. Dentro del discurso de poder éstas se introyectan hasta el espacio de la cotidianidad convirtiéndose en verdades inapelables que se circunscriben a la esfera de la inteligibilidad como razones absolutas. Así, lo normal se construye desde el discurso sujeto al anclaje social y con ello se propician las condiciones adecuadas para la conformación de estereotipos que sustentan las creaciones culturales de la desigualdad. De esta manera, “para poder materializar una serie de efectos, el discurso debe entenderse como un conjunto

de cadenas complejas y convergentes cuyos "efectos" son vectores de poder" (Butler 267). Por ello la performatividad como bastimento cardinal del *deber ser* se encuentra vinculada con el desarrollo de la historicidad del discurso y con la historicidad de las normas imperativas que construyen cuerpos legibles y modelables.

Así como el sexo dentro de su significación cultural es condicionado por el género, el discurso es condicionado, también de manera cultural, por el sujeto que lo emite. El acto de nombrar tiene la facultad de interpelar a dicho sujeto y de regular su cuerpo según su posición de poder. En el caso de *La rebelión de los niños*, los *yoes* que narran los relatos justifican sus argumentos críticos en la subalternidad desde donde se enuncia. El poder regulador de los aparatos de Estado al sostener la reproducción de arquetipos sociales efectúa un mandato de interpelación sobre los sujetos. Los niños, al encontrarse en proceso de modelización, consideran dichos mandatos como inaceptables y luchan contra las convenciones del adulto emitiendo su propio discurso. Cuestionan el matrimonio, la guerra, la hipocresía social y el sistema de gobierno que los rige. Lo hacen también desde un espacio de crítica silente que no figura dentro del universo de la civilidad. De esta forma las detracciones que evidencian los infantes de los relatos de Peri Rossi se escudan en su posición de no sujetos, en su condición de no poder. De tal forma fuera del poder, y lejos de la convención, el menor puede expresar diatribas juiciosas sobre las normas de regulación, a partir del exterior constitutivo de lo indecible, para asegurar la supervivencia de la idea dentro de las mismas fronteras de la materialidad.

Por ello, "lo que se constituye en el discurso no es algo fijo, determinado por el discurso, sino que llega a ser la condición y la oportunidad de una acción adicional" (268). El efecto del no sujeto dentro de la configuración en su discurso se encuentra ligado al espacio de poder que representa. Al formar parte del discurso marginal las aportaciones del

infante resultan experienciadas desde la periferia discursiva. “Esto no equivale a decir que puede darse cualquier acción sobre la base de un efecto discursivo. Por el contrario, ciertas cadenas reiterativas de producción discursiva apenas son legibles como reiteraciones, pues los efectos que han materializado son tales que sin ellos no es posible seguir ninguna orientación en el discurso” (268). En el caso de los discursos alternativos, la significación de lo inenarrable, que responde a los espacios de silencio, toma un papel activo en la conformación de verdades periféricas.

Así mismo, la reiteración de la exclusión de dicho espacio de poder rectifica una doble negación que se afirma dentro de los parámetros de los cuerpos alternos. Por ello, “los términos políticos que apuntan a establecer una identidad segura o coherente se ven perturbados por este fracaso de la performatividad discursiva incapaz de establecer finalmente y por completo la identidad a la que se refiere” (269). En este caso la identidad representada en los textos que aquí me ocupan, no performativiza al sujeto sino que lo vuelve plural e inconstante, vívido y humano.

Las identidades según Žižek inevitablemente se encuentran destinadas al fracaso en tanto construcción política. De esta manera, concibe las afirmaciones sobre éstas como sitios imposibles e imaginarios que luchan contra la ley simbólica y lo real. Así, en el caso de los narradores infantiles, es fácil observar la construcción de una identidad imaginaria que responde, sí a las inquietudes del niño, pero no a su discurso. La representación abducida del argumento del adulto a través del símbolo subalterno del menor es producida de la misma manera que las conceptualizaciones de lo masculino y de lo femenino como sustratos de anclaje sociales. El niño, narra desde su cuerpo de niño pero con el discurso que el adulto le adjudica en tanto que se sitúa culturalmente en la posición del infante. Así, haciendo uso del *como si* y de la encarnación de un arquetipo se la da voz a una entidad que

exige ser representada para así construir a su vez su propio mundo. Puede entonces hablarse de que la forclusión del discurso abducido representa a un sujeto marginal que puede decir sin repercusiones, y a su vez, construye una entidad discursiva que se afirma desde su propia escisión. Es decir, precisamente en la ilusión narrativa de lo simbolizable se encuentra el punto de encuentro entre el discurso abducido y el discurso crítico. Al respecto Judith Butler afirma:

Los significantes políticos, especialmente aquellos que designan las posiciones de los sujetos, no son descriptivos, es decir, no representan sectores previamente dados, sino que son signos vacíos que llegan a cargarse de investiduras fantasmáticas de diversa índole. Ningún significante puede ser radicalmente representativo, pues todo significante es el sitio de una *méconnaissance* perpetua; produce la expectación de una unidad, de un reconocimiento pleno y final que nunca puede alcanzarse. Paradójicamente, la incapacidad de tales significantes –"mujeres" es el que se me ocurre en este momento– para describir acabadamente el sector que nombran es precisamente lo que los constituye como sitios de investidura fantasmática y rearticulación discursiva. Esa falla es lo que los abre a nuevas significaciones y nuevas posibilidades de resignificación política. Esta función performativa y de final abierto del significante me parece esencial para construir una noción democrática radical de las posibilidades futuras. (272)

Al hablar de posibilidades futuras la autora se refiere a la resignificación de todos aquellos cuerpos alternativos como sitios de ruptura desde donde se evidencia la diferencia. Con esta política de la abyección se permite la existencia tácita de una coyuntura con la historia oficial que rearticula al sujeto periférico a partir de su propia voz y desde la

subversión de las leyes que normalizan las identidades. Con esto, puede observarse que la identidad jamás representa de forma plena la categoría dentro de la cual se delimita. Aún así el construir representaciones de voces disidentes posibilita la articulación de un discurso menos maniqueo. En el caso de la narrativa focalizada en los niños, las verdades dejan de ser polarizadas para mostrar el borde de las nuevas visiones, la profundidad innegable del día a día.

4.7 Ulva lactuca: la represión sobre el cuerpo

La escritura de Peri Rossi cuenta con un amplio prestigio intelectual. Sus muestras literarias comprenden una variedad significativa de géneros literarios. Novela, cuento, poesía y ensayo son las ramas de la literatura desde donde la autora expresa sus visiones de mundo. En sus textos puede observarse la construcción de universos contemporáneos caóticos vinculados con la insatisfacción y la nostalgia. Por ello, narrar con una pluma crítica alimentada por la expatriación es parte fundamental del motor estilístico de su escritura.

La puesta en riesgo de la identidad es uno de los factores negativos más inmediatos que padecen los sujetos sin patria. De esta manera, la fragmentación inmediata y la pérdida básica de significantes cotidianos, tales como las cosas, las personas, los lugares, el idioma, etc., propician un cambio catastrófico que se representa a través de un proceso de duelo. Éste viene acompañado de la desestructuración vivencial del sujeto. La desorganización, la pérdida y el dolor alimentan la fisura desde donde se fragmenta dicho sujeto. Sin embargo, “estos momentos una vez superados y elaborados, darán la posibilidad de un verdadero crecimiento y evolución enriquecida de la personalidad” (Grinberg y Grinberg, 102) y en

caso de que el sujeto posea la capacidad suficiente de reelaboración superará dicha crisis, y experimentará un nuevo proceso de renacimiento.

Así bien, a los 29 años de edad Cristina parte de Uruguay hacia Barcelona un 04 de octubre de 1972 como medida de prevención contra la situación política de represión en su país. En 1971 Peri Rossi publica su primer poemario titulado *Evohé*, el cual fue foco de controversia por su subversión y homoerotismo. Dicho conjunto de poemas tiene como objetivo principal demarcar una nueva y libre conciencia poética del mundo contemporáneo cristalizando las sexualidades alternativas. El afán humanizador de las pulsiones sexuales no ortodoxas que se expone en la obra trajo consigo que la sociedad patriarcal de los años setenta pusiera sus ojos judicativos sobre el libro. De esta manera, la autora se convierte en un peligroso miembro social que presenta sin interdicciones aquellos temas que la sociedad normativa había restringido al ámbito privado.

Peri Rossi, en su posición de mujer y de sujeto subalterno, recibe amenazas y tiene que partir de su ciudad natal. Como acto político de libertad, siete años después, fuera de su patria, Cristina publica la que se considera su obra narrativa más crítica hacia la institución dictatorial uruguaya: *La rebelión de los niños*.

“Ulva lactuca”, es el primer relato que se encuentra incluido en el libro. Cada uno de los ocho cuentos incluidos presenta al lector, una temática de exploración sobre la opresión dentro de la familia, la sociedad y la cultura, desde la disonancia fundamental del seno de la existencia.

En este relato se narra la historia de dos actos de dominación dentro de una misma trama lineal. Un padre, abandonado por su esposa, intenta alimentar a su hija, fallando una cantidad considerable de veces en la realización de la tarea. El sencillo hecho cotidiano de nutrir a un infante toma tintes calamitosos al analogar la alimentación (como acto habitual

ineluctable), con la infelicidad que se padece al experimentar el abandono. Cada afirmación emitida al describir el fallido intento de dar los alimentos en la boca de su hija, sin que ella derrame el líquido, se asocia con imágenes referentes a la madre ausente. De la misma manera, se insertan en la narración datos relevantes sobre el significado de ciertos objetos que provocan que tres niveles de enunciación coexistan dentro de una misma línea narrativa. Lo anterior ocasiona que el sentimiento de frustración y la infelicidad de saberse abandonado se acrecienten en la historia a través del ritmo narrativo acelerado que provocan los cambios de tono y la evidente enumeración que produce la conjunción de diversos niveles argumentativos dentro de una misma retórica discursiva. Así mismo, conforme avanza la historia del abandono y la frustración se va develando otra historia catastrófica: la de una violación experimentada por la madre ausente de forma corporal y la experimentada por la niña en un nivel simbólico. El padre oprime a la madre para llevar a cabo una relación coital no consensuada y por medio del poder de adulto obliga a la niña a abrir la boca para ingerir los alimentos diarios. Así, la frustración y la catástrofe de lo cotidiano toman tintes analógicos a partir de distintos niveles de enunciación.

Desde el inicio de la narración queda claro el sentimiento de aversión que provoca la cuchara en la niña, representando el objeto como símbolo de opresión, en tanto que ésta significa la represión que experimenta el individuo, desde el lenguaje y desde la cultura, dentro de las distintas generaciones históricas: “Ella miró la cuchara con aversión”, (5) se lee inmediatamente al comenzar el relato. La aversión por la cuchara se le adjudica a la niña desde el inicio del texto pero pronto se observa cómo dicha animosidad es una interpretación que el padre hace sobre las convenciones cotidianas que rigen la vida diaria de los adultos. Inmediatamente después se narra:

–Abre la boca, despacio, des-pa-cii-iiiiiii-to, como los pajaritos en el nido –dijo él, tratando de aproximar la cuchara hacia ella. Odiaba las cucharas. Desde pequeño le habían parecido objetos depreciables. ¿Por qué se veía ahora en la obligación de blandirla, llena de sopa, de intentar introducirla en la boca de aquella pequeña criatura, como sus padres habían hecho con él, como seguramente los padres de sus padres habían hecho, si es que en aquel tiempo se usaban las cucharas, si es que algún estúpido ya las había inventado? Tenía que conseguir una enciclopedia y averiguar en qué año se había confeccionado la primera cuchara. Tenía que conseguir una enciclopedia para aprender todo lo que le hacía falta para seguir viviendo. Cuchara: Utensilio de mesa que termina en una palita cóncava y sirve para llevar a la boca las cosas líquidas. (5)

La descripción de esta escena demuestra la preocupación tangencial del padre por la tradición autoimpuesta y por el peso sustantivo de los objetos cotidianos como medios represivos. En el acto de alimentar a un infante mediante un objeto frío e impositivo está también la crítica hacia el tiempo cíclico de la arbitrariedad. Se observa así mismo, la definición signica del utensilio como sátira hacia la convención y se delimita, de la misma forma, la necesidad de posesión de significados culturales, para poder subsistir dentro de una lógica ortodoxa. Dentro de esta línea, la misma existencia del ser se encuentra perfilada por la apropiación acumulativa de significantes enciclopédicos que proveen de sentido a todos los objetos cotidianos. En el acto de nombrar se encuentra la recurrencia hacia una convención que es definida de manera tangencial a todo signo.

Por otra parte, la alusión fálica que se hace sobre el objeto en cuestión es innegable: “Lo que más le molestaba era la palita. Por eso no tenía la intención de abrir la boca, por más que él insistiera” (5). El falo como símbolo de poder representa a la razón patriarcal

que a modo de imposición permea en los espacios políticos y cotidianos desde el símbolo. El binomio niña-cuchara representa al sujeto subalterno frente a las consideraciones signílicas de los objetos de poder que son mecanismos de opresión definidos con base en la relación amo-esclavo.

De la misma manera la imagen del falo como analogía del objeto que se introduce sin consentimiento se acrecienta en la narración reiterativamente. Hacia el final del relato, justo en el culmen donde se unen la historia de la violación corporal y de la violación simbólica, se lee una escena que reproduce un discurso simbólico sobre la correspondencia cuchara-pene. Se observa cómo los símbolos toman un significado distinto al cotidiano, subvirtiendo así la imagen privada del espacio del hogar hacia niveles perturbadores que presagian el inicio de la catástrofe que se encuentra latente en todo el relato. De la misma forma, resulta claro cómo los tres niveles de enunciación del cuento (los dos analógicos que elaboran el símbolo de la violación y uno más que completa el discurso en *off* delimitado por el discurso de la madre) se integran a partir de la estructura argumentativa y estética para producir un discurso inteligente de representación asociativa:

Levantó la cuchara y la dirigió hacia la niña. La vio venir desde lejos. Desde lejos venía, siempre arribando como la marea. Metálica y de bordes afilados, siempre venía, como si se tratara de la primera vez. Tomó empuje. No permitas que te domine, debe obedecerte. No cedas a todos sus caprichos. ¿Por qué no quería abrir la boca? La coneja dormía en el lecho blanco, en el fondo del plato. Una coneja de grandes orejas claras. Acercó la cuchara a la cara de la niña, y con dos dedos, la asió por la nuca. Así la tendría sujeta. No quise nunca oprimirte. Una posición sin límites. El gesto habitual del abandono. La puerta que no abrirás. Se sintió atenazada por unos dedos grandes, poderosos. No te

haré daño. Sólo quiero que extiendas los brazos en cruz, y en el lecho de agua naveguemos como dos barcos mecidos por la marea. Comprendió que no podía zafarse. Así. La cuchara, en punta, cruzaba el espacio con su carga líquida. Las piernas abiertas y la cabeza girando, llena de espinas. Quiso pensar, para aliviar la angustia, que sólo era un juego. Acentuó la presión y ella quiso rechazarlo, tuvo miedo. Él se acercaba más y más. Estaba sin aliento, por eso aspiró con fuerza y trató de apartarlo de sí. Se dio cuenta de que tenía los ojos llenos de lágrimas, que iba a sollozar en el orgasmo de la pena, no grites por favor, no grites, ella aspiró profundamente, quédate así, un minuto más, y sopló con todas sus fuerzas sobre la cuchara, sobre el líquido pegajoso, sobre el mantel de la sábana y la sábana blanca como un mantel. (12-13)

La cuchara “metálica y de bordes afilados” (12) toma empuje desde lejos arribando al puerto de la boca de la niña como marea que oscila en el vaivén del mar cuerpo, del mar sopa, del mar fluidos. La voz del diálogo que se encuentra en el tercer nivel de enunciación simboliza el poder autoimpuesto por la represión que instiga al sujeto a ser obedecido en su posición de hombre político poseedor del discurso, de la adultez y del cuerpo fuerte que es capaz de someter al otro. “La posesión sin límites” (12) inicia desde el momento en el que se ejerce la fuerza sobre un sujeto subalterno, en este caso dos: la niña, en su condición de doble subalternidad y la mujer en tanto sujeto doméstico y objeto sexual.

De esta forma, el contacto físico que experimenta la niña cuando el padre con dos dedos le sujeta la nuca para abrirla la boca simboliza el gesto de sujeción que realiza sobre su esposa, a manera de ritual o sacrificio carnal. La cuchara “con su carga líquida” (13) y con su punta penetra en el lecho de agua de la mujer y en la boca cerrada de la infante. Las palabras apológicas que se utilizan como justificación al acto inicuo del sometimiento

como: “No te haré daño” (13), o “No grites [...] quédate así un segundo más” (13) expresan la culpa y el dolor que subyace bajo la represión encarnada del sujeto de poder que reproduce su rol social. Los mantos blanquecinos de la mesa y de la cama desde una metáfora matizada por el color de la pureza recrean la sensación de mancillar lo etéreo, lo límpido. Así mismo, el dominio y la obediencia como compendio de la sociedad patriarcal se ponen en tela de juicio cuando la víctima de la opresión se cotidianiza desde distintos niveles de subalternidad. El elemento desestabilizador que unifica el sentimiento de dominación se establece hiperbolizando la violencia psíquica y física de los personajes femeninos dentro del relato impidiendo el afianzamiento de la libertad desde todos los sustratos narrativos del cuento.

Así, en términos de corporalización, “la producción de lo no simbolizable, de lo indecible, lo ilegible, es siempre una estrategia de abyección social” (Butler 271). Las reglas de conducción de las pulsiones deportan al espacio de la exclusión todas aquellas prácticas de sometimiento que se realizan sobre los cuerpos modelizados. Por ello, las estructuras y los mecanismos que normativizan los cuerpos regulan las identidades en el espacio privado por medio de la culpa. En el caso de los cuerpos subalternos los mecanismos que los regulan a través de la omisión encuentran un espacio de ruptura al competir con articulaciones discursivas simbólicas.

Por ello, los relatos de Peri Rossi elaboran a través del símbolo una retórica de lo innombrable que normaliza las posiciones sexuales en su inteligibilidad dando primacía a la infelicidad sobre la convención. Así, “en la medida en que esta ley implique la producción traumática de un antagonismo sexual en su normatividad simbólica, sólo podrá hacerlo descartando de la inteligibilidad cultural –es decir, haciendo culturalmente abyectas– las organizaciones culturales de sexualidad que excedan el alcance estructurante de dicha ley”

(Butler 272). La frustración y la catástrofe de un hecho cotidiano que sexualiza el acto de alimentar a una bebé saca de territorio la naturalidad de las reiteraciones del día a día. La crítica violenta que hace la autora hacia los sometimientos de todo tipo posiciona en el mismo clima de horizontalidad una violación sexual y la manipulación del poder cotidiana que el sujeto centralizado ejerce sobre el sujeto periférico.

Igualmente, en la tesitura del símbolo, es importante mirar hacia la construcción de la metáfora acuática como componente central en las imágenes del texto. El agua como espacio de alabanza, pérdida, violencia y como constructo de sentido adquiere una significación cardinal desde dos símbolos: la cama de agua y la ulva lactuca. La cama de agua representa el vaivén, el subir y bajar, el espacio de asociación entre la obligación de someter para alimentar y someter para enaltecer el poder, para satisfacer las pulsiones. La ulva lactuca o lechuga de mar simboliza el lecho de agua, el escenario del mismo océano como epítome de la inmensidad, el alimento diario del náufrago. El protagonista, náufrago de su mujer, se apropia del espacio hipotético que quiso habitar a su lado. En cambio, la no pertenencia y el abandono crean el clima propicio para martirizar el cuerpo sagrado de la virgen blanca sacrificada. Al respecto se lee:

Para desgracia de la humanidad había cucharas de madera, de plástico, de vidrio, de hule, de cerámica de hilo y hasta de espuma de mar. Cómprese un colchón de. Él había querido probar el nuevo colchón de agua, pero a ella le pareció una inversión excesiva. Inversión no –corrigió él– gasto. Sobre aquel colchón acuático hubieran podido bogar toda la vida, apenas meciéndose, remando –los brazos en cruz, por favor, cruz, los brazos extendidos en, forma de, cruz, sacrificio, las manos apenas inclinadas, el ara de los homenajes, dioses menos perversos que tú, las piernas suavemente abiertas, así, manos inclinadas,

brazos extendidos ara del sacrificio gesto ritual—balanceándose, ora hacia un lado —a babor—ora hacia el otro, yo arriba, tú abajo, yo abajo, y la nave siempre meciéndose, yo al costado, tú en cuclillas, yo de pie, tú arrodillada, yo inclinado, tú de espaldas, tú de pie, yo zozobrando, ¿Por qué no quería abrir la boca? (7)

Él como sujeto de pulsión, desea al objeto de placer de todas las formas posibles sobre la calma ondeante de una cama de mar. El ritual de sacrificio efectuado sobre los brazos en forma de cruz trastoca el imaginario católico de la martirización al compararlo con el acto coital de posesión violentada que ejecuta sobre su antes esposa. Más adelante se enuncia:

“Él hubiera conseguido trofeos marinos, crustáceos y pequeños peces. <<Navegaremos la vida entera>>. Le dijo. <<Tendrás un lecho de agua como las esponjas y corales>> como la *ulva lactuca* que es como la enciclopedia llama a la lechuga de mar. Buena para el cutis. Un náufrago, había leído una vez en un diario, sobrevivió dos meses comiendo sólo lechugas de mar” (8).

La deificación de la mujer en su lecho marino acrecienta la metáfora de sedición sagrada y el deseo de pervivir junto a su amada toda una eternidad. La navegación simboliza la libertad nunca alcanzada donde el espacio de los signos se bifurca hacia el infinito. De la misma forma, la comparación de la mujer con un ser vegetativo, flotante, que se mece a merced de las fuerzas de la naturaleza, sin voluntad de vida, estática pero ondeante, presa de cualquier depredador, justifica desde el discurso de poder la violencia ejercida sobre el cuerpo inerte.

En términos de Žižek:

“Los elementos de un campo ideológico determinado forma[n] parte de una serie de equivalencias: su plus metafórico, mediante el cual se conecta con todos los demás elementos, determina retroactivamente su identidad [...] Pero este encadenamiento es posible sólo a condición de que un cierto significante el –"Uno" lacaniano– "acolche" todo el campo y, al englobarlo, efectúe la identidad de éste. (126)

De esta forma la identidad de la mujer se configura en y sobre los postulados metafóricos del campo semántico al que representa, en este caso ella misma encarna un alga flotante, una *ulva lactuca*.

Ahora bien, la catástrofe del texto se construye de forma frenética desde el inicio del mismo. Como se ha mencionado, distintos niveles de enunciación ocasionan una suerte de dinamismo, que basado en el ritmo que otorga la enumeración discursiva, dan movimiento al texto. La catástrofe se edifica sobre el sentido total de lo cotidiano que responde a la configuración de la calamidad, la cual se fundamenta en el declive paulatino que ha experimentado la pareja en el clima de lo cotidiano. Por ello, los objetos se dimensionan adquiriendo significaciones catastróficas: la cuchara simboliza una violación, el acto sexual se transforma en un sacrificio.

A partir de la desintegración de todo lo asequible, la palabra necesita de la institución de la enciclopedia para poder ser significada dentro de los parámetros estructurales. La catástrofe se encuentra en la cuchara, en la silla, “La silla era una celda para aprisionarla mientras comía” (10), en todos los objetos de su mundo cotidiano que representan la hipérbole del suceso tormentoso. Respaldo lo anterior puede leerse:

Y todos los días del mundo había cucharas, todos los días del mundo apuntaban hacia ella. Siempre tenían los bordes fríos y siempre servían para llevar a la

boca cosas líquidas. Si no quiso el colchón de agua era que ya no lo quería. En la vida cotidiana hay símbolos así, sólo que uno no los ve porque vienen disfrazados de otras cosas razonables y un día cualquiera uno descubre que las pautas de la catástrofe estaban allí, que en realidad la catástrofe había comenzado hacía mucho tiempo, era una amiga en la casa, la tercera persona no incluida en la pareja, la catástrofe estaba con ellos desde antiguo, desde el día que se conocieron tal vez, pero ambos disimularon, ambos la escondieron, buscaron lugares secretos y muy ocultos para no verla, para disimularla, para ignorar su presencia. Para disuadirla. Catástrofe: *suceso desgraciado que produce un grave trastorno*. Y el suceso desgraciado había ocurrido, provocando un grave trastorno. Catástrofe: cataclismo. Un tren se había estrellado en alguna parte, un maremoto inundó la casa, la habitación, los objetos naufragaron, las sillas se perdieron, un terremoto sacudió las paredes, los cimientos, las instalaciones, el viento se llevó los techos, la marea hundió puertas y ventanas, las cosas familiares de pronto dejaron de serlo (odiaba las cucharas y los relojes) y otras, otras cosas familiares, de pronto se volvieron intolerables. (10-11)

Por último, esta desterritorialización de todo lo cotidiano magnifica el espacio privado hacia la sinécdoque de una nación que naufraga. Hacia el escenario de un sujeto escritural que movido por las olas del destino reconceptúa todo aquello que le era familiar para configurar de nuevo el significado de todos sus significantes previos. Los símbolos ahora son otros, los espacios han cambiado. La tarea del náufrago es, ahora, sobrevivir a la catástrofe sin perder su humanidad

Como puede observarse, “Ulva lactuca” permite analizar el discurso de la opresión y del sometimiento alternando categorías cotidianas de la convencionalidad vivencial hacia macrocategorías históricas de corte sociocultural. El signo y la conformación de un lenguaje que saca del espacio privado grandes universales evidencia el clima de crisis, la insatisfacción, la hipérbole tortuosa de la cotidianidad y la búsqueda de nuevos sentidos que justifiquen la existencia en declive de la libertad. La imagen del niño es trastocada hacia niveles semánticos cargados de simbolismo del mundo adulto y a través de la metáfora del extrañamiento se amplifica esa carencia de sentido, ese exceso de vacío que se experimenta en épocas de censura y represión.

4.8 “El laberinto”: la sexualidad impedida

El laberinto es el segundo relato del libro. En él se narra la historia de una familia destruida por el deseo sexual del padre por las niñas, las amigas de su pequeño hijo. La narrativa del texto posee la cualidad de hilar delicadamente la idea de la pedofilia de forma analógica y laberíntica. Todo lo dicho permanece en el espacio de las imágenes que sugieren de manera cuidadosa un gusto, una concupiscencia que es afable, como las niñas.

La puntualidad en las descripciones que emite el padre respecto a una niña en particular, la cual sirve de ejemplo para analizar su *modus operandis*, revela el cuidado que éste presta en sus observaciones. Una tarde, se narra, padre e hijo visitan una galería donde conocen a una pequeña que, acompañada de su madre, disfruta del paseo. La excitación del niño ante la belleza de la pequeña es tal que la observa ensimismado a través de un cristal. El cristal se empaña con el vaho de su respiración, y el niño desesperado limpia el vidrio para no perder la imagen que le es obsequiada. Al poco tiempo padre e hijo se encuentran observando a la niña. El hijo con la inocencia que causan las cosas sorprendentes, el padre

con la sentencia intrínseca de acercarse a ella a través de la madre. Al respecto se lee lo siguiente:

¿Qué miras?—preguntó su padre, apareciendo a sus espaldas y echando los ojos a mirar por el sendero de álamos contiguo a la galería. Enseguida vio a la niña que caminaba con su madre, de largos cabellos rubios y él también se puso a mirar lentamente [...] – Tiene un vestidito celeste –comentó el niño en voz alta cada vez apretando más la nariz contra el vidrio [...] Ambos miraron. Aunque lo dos caminaban nunca se alejaban mucho de su campo de visión, de modo que ellos podían observar perfectamente los cabellos rubios que caían a ambos lados de la cara, el vestidito celeste, almidonado, los zapatos negros con un pequeño botón al costado y los calcetines blancos que apenas cubrían los tobillos. (19)

Lo anterior refleja una vigilia doble que es constante. La observación es mediada por el próximo acercamiento: “Su padre siempre se las ingeniaba para que él pudiera acercarse a las niñas, y aunque jamás hablaban del asunto, él se lo agradecía interiormente” (20). Es innegable que las descripciones visuales que se hacen de la niña remiten a Alicia¹⁸. El vestido azul, la cabellera rubia y los zapatos negros recuerdan a aquella Alicia confeccionada por Lewis Carroll. El laberinto dibujado por Carroll, de trazos simples que se entrecruzan entre perpendiculares que organizan y desorganizan el caos metaforiza la pendiente que desde el horizonte otea el pequeño. Es ahí donde se vislumbra la encrucijada donde no existe un camino central, un camino regido por las leyes de conducción. En ese

¹⁸ Sería interesante, dadas las influencias que detecto en mi lectura proponer un análisis desde la literatura comparada entre la configuración y representación de las dos Alicias: la de “El Laberinto” y la de *Alicia en el país de las maravillas*. Lo anterior también remite a un aspecto importante que parte de la formación literaria y académica de la autora.

espacio donde todo es posible y donde todo pende de un hilo se ubica el padre. Jugando delicadamente a ser niño, hasta que su “país de maravillas” se destruye y las niñas no regresan jamás. “¿Por qué de un día para otro las niñas habían dejado de venir?” (18), se pregunta el niño constantemente.

La *askesis*, o conocimiento del sí mismo en el mundo, explica Foucault, se alcanza a partir del reconocimiento del saber del sujeto en tanto que sujeto espiritual, es decir, en tanto que sujeto no social. Existen cuatro condiciones desde las cuales el ser puede acceder a ese conocimiento particular asimilado a partir de su propio horizonte de expectativas: “desplazamiento del sujeto; valoración de las cosas a partir de su realidad en el interior del cosmos; posibilidad para el sujeto de contemplarse a sí mismo; en fin, su transfiguración del modo de ser del sujeto a través del saber” (Foucault, *Hermenéutica...*46). Según esta lógica, los saberes asimilados responden a un cambio evidente en el sujeto que se transfigura hasta volverse otro que puede observarse a sí mismo desde fuera. Esa oportunidad de contemplarse a sí mismo le permite justificar sus gustos y debido a este careo especular el hijo y el padre son un reflejo conductual el uno del otro.

En la narración se le otorga fundamental importancia a la bifurcación de las voces de ambos, ya que su manera de cotejar el mundo es análoga, siempre a la deriva por la fascinación que cada uno presenta por las niñas. La voz del niño adquiere poder al focalizar su discurso en el discurso del padre, y las disquisiciones del padre adquieren matices de inocencia al infantilizar su perspectiva del mundo.

En la cultura del sí mismo, planteada por Foucault, existe un problema que aleja al sujeto de la ley, del saber normativo, porque este sujeto al conocer su verdad justifica cualquier conducta reprobada por las instituciones de poder que imponen cómo deben de ser y qué deben de sentir los cuerpos. Entonces, el sujeto como alegoría de una nación

dictatorial deja de funcionar en un mundo autoimpuesto. Su pérdida de libertad imposibilita su realización como sujeto porque todo aquello que desea se encuentra en el espacio de la represión, de lo no dicho.

Ahora bien, la pedofilia como condición psiquiátrica se encuentra proscrita al ámbito de la perversión. Sin embargo en el texto no se intenta hacer una apología en torno a la filia, sino más bien, se trata de dejar sobre la mesa el incumplimiento de una satisfacción al utilizar el silencio y la destrucción familiar como alegoría de una vida imposibilitada. Siguiendo con la tesis de Foucault, el sujeto al tener conocimiento del mundo adquiere la facultad y el derecho de actuar como quiere actuar. En este universo de libertad, basado en la inteligencia y en la asimilación del pensamiento subjetivo hacia el centro el sujeto, las leyes establecidas pierden peso y el criterio personal rige en torno a las decisiones y al actuar cotidiano del ser pensante. Sobre la condición del padre se lee:

–Hay psiquiatras para eso– dijo la mujer, que había dejado de mirar el niño y estaba a punto de estremecerse de frío, en medio del relente. Oscurecía y la quietud de la casa, con las luces apagadas, la casa enhiesta, erguida entre los naranjos y los frutales, producía cierta sensación de melancolía.

–No quiero que se vaya– volvió a gritar el niño, como si esgrimiera un arma. Un arma contra la huida del sol, la ausencia de las niñas, la lejanía del padre, la desaparición de las figuras del caleidoscopio, contra los vidrios que deformaban la realidad, contra la irrupción vertiginosa de la noche y la casa sola.

–Sí– dijo el hombre poniéndose de pie – Hay psiquiatras y leyes. Alisó el borde de la gabardina, verificó que estaba bien abrochada. Hizo un gesto vago, una especie de saludo, y sin mirar a la mujer, tomó el camino que conducía a la calle, más allá de la valla blanca. (26-27)

La sociología estudia al cuerpo desde su genealogía, es decir dilucida alrededor de los imaginarios sociales que actúan sobre él. Por ello en los estudios culturales y sociales del cuerpo se propone que éste no constituye una naturaleza maniquea e indiscutible, objetiva u objetable, sino que se erige sobre las representaciones que se hacen de él. Aun así, el cuerpo es mucho más que ello y se configura subjetivamente dentro de un entramado cultural que reprueba la configuración de cuerpos alternos. En este caso el cuerpo del adulto normativizado no debe ni puede sentir atracción hacia un cuerpo que no sea el cuerpo de otro adulto del sexo opuesto. El padre representa un cuerpo enfermo, no válido, y por lo tanto debe abandonar el espacio que ocupa dentro de la sociedad. Por ello, para que la enfermedad de su cuerpo no sea visible, constantemente alisa su gabardina y vigila que sus botones lo guarezcan, así para proteger y resguarda su cuerpo abyecto.

De la misma forma, y dentro de un análisis semiótico debe advertirse sobre la importancia que tienen en el texto la ropa y sus accesorios: hilos y botones, como metáfora de las máscaras del cuerpo. Al conocer a la pequeña en la galería se lee:

–Los zapatos–murmuró el padre–¿Has visto los zapatos? Son negros y tienen un pequeño botón al costado. A veces, debe de tardar mucho tiempo en abrocharlos. No es fácil hacer entrar un botón, por pequeño que sea, en un ojal así. Pero ella no se impacienta nunca. Creo que no conoce la impaciencia. No pierde jamás su dignidad. (20)

El observador analiza e interpreta a la niña mediante los objetos que porta. La pequeña es paciente, al igual que él, porque meter un botón tan grande en un ojal tan angosto debe de ser un trabajo paciente. Las imágenes y los signos como sustitución de un discurso sexual denotativo son evidentes. Aun así, la autora prefiere ser delicada, construir un universo textual que apunte al erotismo desde la ropa y los objetos que de manera

metafórica cubren el cuerpo. Más adelante el niño pregunta al padre qué es lo que siente cuando está cerca de las niñas y éste le contesta: “Creo que lo que sientes es concupiscencia” (24). Ese deseo sexual exacerbado se entiende que es experimentado por el padre, no por el hijo, pero el primero necesita explicarse y afirmar en voz alta qué es lo que experimenta en silencio su cuerpo. Inmediatamente después el niño enuncia:

—¿Concupiscencia es saber que puedo tocarlas y no tocarlas, avanzar un poco el dedo (solamente un poco papá) sobre el hombro recorrer la costura del vestido, tienen los vestidos llenos de costuras, papá, y las costuras sobresalen un poco, y de pronto encontrar un hilo, un hilo que cuelga de la tela, que se ha deslizado por el hombro?; papá, a veces los hilos de sus vestidos se escapan un poco, no mucho, no deshacen el vestido: sólo se sueltan un poquito y ellas no lo ven, no lo ven porque tienen el vestido puesto y no están atentas, están mirando la lámina del ciervo que tengo en la pared del cuarto o están jugando con mi microscopio y el hilo está un poquito salido, yo lo tomo entre los dedos, ellas no se dan cuenta, puedo tirar del hilo sin que lo noten, puedo tirar un poquito y nadie lo verá, nadie sabrá que estoy tirando del hilo de su vestido blanco y el hilo me tira a mí, yo siento que él me lleva, me conduce a alguna parte que no está afuera, sino dentro de mí. (24)

Cuando el padre se va de la casa el pequeño continúa sobre el árbol. Desde éste, que constituye el lugar donde inicia el relato, se puede observar el horizonte. Al irse el padre, al irse las niñas, su mundo se desestabiliza y sólo hay sombra, nada puede verse desde su panóptico: “Desde arriba del árbol, nada se veía” (27). Solo y a oscuras el niño mete las manos a sus bolsillos, dentro de uno de ellos tiene un hilo blanco de un vestido. Ese hilo metaforiza la delicadeza del desvanecerse hacia el cuerpo; la sutileza de desvestirlo con

cuidado. El hilo es el sema de la ropa, el ropaje que enmascara al cuerpo; al tener el control sobre un hilo que cuelga, se tiene poder sobre el cuerpo que subyace al inicio de la tela. Por ello la importancia cardinal que la autora da a la descripción de la ropa que porta la niña, la niña que es todas las niñas. Cada hilo importa, cada botón importa, cada gesto infrecuente configura el ritual de desvestir minúsculamente para obtener la carne que es guarecida por la indumentaria que la cubre.

Por otra parte, el tiempo espacio narrativo es inmóvil. A manera de cuadro se presenta la imagen del niño, trepado en un árbol, viendo el horizonte, y a sus padres debajo de él, cabizbajos. Desde el inicio del relato se sabe que existe un problema sin solución. Este problema es metaforizado con esta imagen vertical que sugiere lejanía y escisión. La cima del árbol constituye un ojo de poder. Un ojo de poder desde donde se observa la línea donde se unen el cielo y el mar. Estas dos grandes instancias semióticamente podrían significar la delgada línea que existe entre el deseo y la perversión. Padre e hijo experimentan sensaciones humanas, pero las del primero son censuradas al punto del castigo.

A pesar de configurar en el espacio textual un mundo destruido e inmóvil no se especifica cuál es el germen de la catástrofe, pero se sabe que existe una tristeza y una decepción profunda experimentada por la madre. Al respecto se lee: “Él te admiró—murmuró ella, en voz muy baja—No me gustaría... No quisiera que nunca...” (16). Resulta de importancia táctica la suspensión de la voz de la madre. Como ser subalterno no es capaz de articular un discurso concreto. Por ello permanecen en el espacio del silencio todas aquellas afirmaciones y detalles que certifiquen que ha existido un abuso sexual. Peri Rossi es muy cuidadosa con las elipsis. Como escritora del Uruguay predictatorial está consciente que hay cosas de que no deben de decirse con palabras: es necesario omitir

algunas de ellas y dejar al lector que interprete aquellos elementos imposibles de enunciar por efecto del poder y la censura. En el relato se lee: “–Si yo tuviera su edad –continuó el hombre, hablando bajo y haciendo un esfuerzo extraordinario–; si me trepara a los árboles y arrancara naranjas verdes con las manos” (25). Las naranjas verdes del árbol, las niñas verdes del árbol, no deben de ser arrancadas hasta encontrarse maduras. Sólo el niño puede tomarlas cuando guste, porque desde su condición supeditada de infante tiene derecho a equivocarse. El padre quiere ser pequeño, quiere ser su propio hijo para poder arrancar frutos verdes y no esperar hasta que ellos se contaminen cayendo del árbol.

La familia se encuentra en el patio del hogar que alguna vez fue la sede de muchos juegos infantiles. Ahora, desde un árbol, el niño observa el horizonte donde el cuadro de la imagen gris y estática del mar adorna el espacio. El padre visita a su hijo. Se sabe entonces que ya no vive con ellos, que la catástrofe incrustada en los relatos de Peri Rossi ya se desató. El niño desde el árbol suplica a su padre que no vuelva a irse, “No quiero que se vaya, repitió sabiendo que esta frase ejercía un extraño poder” (26). En la altura de ese espacio, donde puede observarse todo desde una perspectiva de almirante, el niño observa a su padre pequeño, como él. Esta metáfora los posiciona en el mismo lugar, como seres minúsculos, supeditados. La narración permite desde la rememoración de un sólo evento reconocer el *modus operandis* de la desgracia. Lo sugerente del recuerdo es que una circunstancia funciona como epítome de una vida.

Desde arriba del árbol las cosas se ven diferentes. Ese sitio de poder visual permite que el niño observe hacia el horizonte como si éste fuera un cuadro inerte, como su familia, que es observada ahora por él desde la altura. Al respecto se lee: “El árbol era un naranjo. Un naranjo de hojas pequeñas y muy verdes que tenían un sabor amargo. Él las había probado un par de veces” (17). De manera reiterativa se alude al árbol como el espacio

donde de forma frondosa germina el fruto prohibido. El pronombre “él” y las analogías ideológicas de ambos varones: padre e hijo, permiten reflexionar en torno a la metáfora del fruto inmaduro como referencia a las niñas. Así mismo, no se desarrolla de forma pueril ningún encuentro sexual, solamente se sugiere que existe una atracción hacia las menores por parte del padre mediante la configuración particular de las compulsiones obsesivas de éste y por medio también de las equivalencias sónicas de los objetos. Esta atracción reincide en la imagen de un hilo que pende. De un delicado hilo que se guarda en secreto y que constituye el sentir que se deshilvana con cuidado, para desvestir delicadamente todo aquello que protege el cuerpo.

El horizonte en el relato establece la línea difusa de dos grandes fuerzas naturales que se vuelven una y se difuminan en la distancia. El padre y el hijo instauran una línea divisoria, casi imperceptible en la formación de sus ideales. El niño admira a su padre y disfruta de su compañía, sobre todo cuando logra que las niñas se conviertan en sus amigas y lo visiten en su casa, en su espacio de poder donde las cosas tienen su propio significado y es él quien articula el funcionamiento y la posición de cada uno de los objetos que componen su fortaleza. Sobre lo anterior se lee:

No era la primera niña que iba a su casa, ya habían ido otras, y la cosa ahí era diferente. Ellas venían de visita, como si fueran a una fiesta, y él se sentía más dueño de la situación; había objetos, había muebles, había cosas conocidas que lo hacían sentirse menos solo. Entonces todo cambiaba; se podía jugar con las niñas, conversar con ellas, escarbar la tierra y fabricar caleidoscopios. Y aunque él se mostraba generoso y espléndido, compartiendo todos los objetos, enseñándoles sus conocimientos sobre plantas, insectos, mariposas, estrellas o estampillas, bien se veía que él hacía todo eso porque quería, podía mostrarse

generoso o espléndido porque estaba en su casa y eran sus cosas, lo cual le daba esa sensación de comodidad y de placer, de poder y de dominio. No iba a usar el poder, seguramente, para esclavizar a las niñas. (23)

Ese poder que surge de la normalización de las técnicas de sujeción se encuentra introyectado en el discurso del niño. El poder disciplinario de la adquisición implica un control absoluto por las cosas, una cosificación del cuerpo femenino como materia de sumisión. A partir del umbral de la misma biología se instauran de manera natural tecnologías biopolíticas que colonizan al cuerpo desde dispositivos de sujeción que sirven de baluarte en el manejo del poder desde esos mismos espacios. De esta manera: “El cuerpo, vuelto sede y fundamento del individuo disciplinado se vuelve dimensión de búsquedas y experimentos incesantes, en los que la transparencia de la persona deja lugar a la opacidad de la carne, del sexo, de la enfermedad, de la potencia” (Giorgi y Rodríguez, 20). Esta opacidad resulta introyectada desde las normas de conducción que relegan al cuerpo no disciplinado al espacio de la periferia.

Así, el quehacer literario en tiempos de represión narra desde la omisión la realidad opresiva que se manifiesta en la nación tomando como punto de encuentro textual al cuerpo, entendido como materia sinecdótica de una realidad social. Por ello, la reformulación foucaultiana de las políticas del biopoder articula sus fundamentos legitimando todo lo que se encuentra fuera de las políticas de la modernidad, para emerger también desde lo monstruoso, traspasando las construcciones civiles de lo humano. Así, como existen estrategias de poder que rigen el comportamiento de las sociedades a partir de la instauración del orden desde las instituciones, también “existe un área de resistencia que muta esos regímenes normativos: la vida emerge como desafío y exceso” (21) y desmantela aquellos espacios de abyección que edifican, así mismo, las políticas de la otredad.

De esta manera, puede entenderse en una lectura análítica, que la piedra angular de este relato no es la enfermedad, tampoco la erotización del infante; lo que subyace al texto es la destrucción, la búsqueda de la felicidad impedida por las normas. Peri Rossi encuentra el germen de la subversión en las cosas cotidianas, en los objetos diarios que se organizan de forma subjetiva en el espacio privado. Ahí, dentro del hogar, la composición del poder se organiza desde el núcleo de la cotidianidad, otorgando a la vida diaria tintes catastróficos que metaforizan a la nación destruida, al naufragio frecuente que sumerge la vida en el espacio de poder más asequible: el hogar.

De la misma manera, existen marcas textuales por parte del narrador en las que se establecen las pautas para hablar de un desorden compulsivo experimentado por el padre: “No se había quitado la gabardina, y de vez en cuando la otra mano se deslizaba por el borde azul, como si quisiera comprobar que todo estaba en orden, que los botones seguían en su lugar, que nadie veía para adentro, que su cuerpo estaba protegido” (17). Protegerse el cuerpo es proteger sus propias pulsiones: analizar con paciencia que la ropa no se desabotone para evitar así exponer las filias propias de un cuerpo que no sabe de convenciones sexuales. De un cuerpo que es pulsión desde el decreto de que el tacto responde a estímulos naturales prelingüísticos.

La construcción social y cultural del cuerpo opera como una ficción que interviene desde la conformación estructurada y constituyente de conductas e imaginarios. La obsesión es una respuesta a la imposición de sentido que se busca a través del cuerpo y se enuncia de forma programática hacia la sociedad, en tanto construcción de la ordenanza. De esta manera, los preceptos de normalización crean sujetos ansiosos e inconformes, no suficientes.

Por ello, desde la defensa de las políticas de la otredad se consolidan sujetos múltiples que atienden a su propia configuración corporal. Es así como la idea de la performatividad desafía la noción de una voluntad humana en el discurso. Lo que los personajes dicen de sí constituye la condición de sus propios cuerpos desde el entendido de que la reiteración materializa el efecto de poder dentro de la esfera de inteligibilidad. De esta manera, según la línea de pensamiento de Butler, no puede concebirse el sexo, en términos corporales, como un imperativo porque se terminaría interpelando y reproduciendo la misma norma que regula la materialización de los cuerpos como efecto de un mandato. Las tecnologías políticas que puntean hacia el establecimiento de una identidad segura o racional se ven ofuscadas por el fracaso de la performatividad ya que desde sus preceptos de edificación incapacitan al ser en la tarea de construir una identidad libre, no constitutiva y alejada de los preceptos culturales del deber ser.

Por último, puede advertirse que “El laberinto” representa la encrucijada hacia la normalización. La huida de las pulsiones en pro de la catástrofe. El discurso del infante cuestiona, el discurso de la madre infiere pero nunca afirma, el discurso del padre pareciera una fuga, una protesta silenciosa hacia su condición de adulto: “– Si fuera un niño– murmuró el hombre tratando de resistir la mirada de la mujer–, si yo fuera un niño, ¿entiendes?, nadie notaría, nadie se daría cuenta” (25) . Nadie notaría su manera puntual de observar ni su particular interés por ordenar el caos de su existencia desde la ternura; el caos que prelude la ruptura familiar, el control sobre el cuerpo, la incapacidad de encontrar un punto de equilibrio entre el cuerpo y las normas de conducción, las normas represivas que silencian al cuerpo que es la nación entera.

4.9 “La rebelión de los niños”: el discurso del poder

“La rebelión de los niños”, relato homónimo al cuentario, sustenta su temática en la búsqueda de sentido desde la ausencia de éste. Es decir, lo dicho en el texto funciona a través de la antítesis del mismo. El lenguaje y la institución, analizados como organismos absolutos de poder, son puestos en tela de juicio por el narrador de catorce años que habita el tiempo espacio de la república: cronotopo del vaticinio represor de la imaginación creadora de la autora. La rebeldía de los niños que son adultos en un mundo de reglas y opresión, se causaliza desde la evidenciación de una dictadura que controla de manera rigurosa el acceso a la información de sus habitantes. La opresión institucionalizada dentro del texto se expone como un entramado de poder que legisla a partir de la censura. De esta manera, la prohibición para edificar cuerpos modelados responde al ideal de conducción civil impuesto por los organismos que ejecutan las reglas y normas de convivencia en el universo narrativo de la autora.

En la primera línea del texto se ubica al lector en una exposición de arte. Ese espacio de poder responde al escenario desde donde el narrador ejecuta su discurso como observador, partícipe y crítico aciago del sistema político. La exposición es instituida por un organismo de cultura “El Centro de Expresión Infantil” (107) que convoca a la participación activa de los jóvenes en el arte, siempre y cuando éste se someta a los parámetros establecidos por el gobierno de la república. La sociedad juvenil que se describe en el texto es modelizada por los organismos de Estado a partir de la supuesta libertad creadora que permiten las disciplinas no censuradas, es decir: el arte edificado dentro de ese espacio no debe de ser peligroso ni subversivo. Al respecto se lee lo siguiente:

Allí estaban reunidos una serie de objetos experimentales, que habíamos realizado en nuestro tiempo libre o en las horas dedicadas a las tareas manuales,

ya que según las modernas teorías de la Psicología Aplicada y de la Recuperación por el Trabajo, nada era mejor para nosotros, ovejas descarriadas, que entregarnos de lleno a la tarea de expresarnos a través de la artesanía, la manufactura o el deporte. Para conferirle a todo el asunto un aire de espontaneidad más genuino, no se había hecho una selección previa del material, si no que cada uno de nosotros pudo presentar lo que quiso, sin someterse a ningún requisito previo, salvo a aquellos que sirven para todas las actividades de la república, claro está, y que tienden a defendernos del caos, del desorden, de la subversión, disimulados tras apariencias inofensivas. (107)

El discurso sarcástico del narrador, oveja descarriada, preludia una actitud crítica hacia la institución educativa. Dicho discurso es revalorado constantemente gracias a las observaciones emitidas sobre el orden aplicado por el gobierno de la dictadura en turno. La idea de un pensamiento propio y de un lenguaje no convencional es sustentada desde el reconocimiento de la opresión que es característico en todos los textos del libro.

Los niños protagonistas de la rebelión, cuyos nombres se muestran contruidos para el lector dentro del mismo texto: Rolando y Laura, responden a la nominalización libre que cada uno hace de la otredad. El no acceder a los nombres legales de cada uno de ellos expone una clara reapropiación del poder de nombrar y excusar la arbitrariedad otorgada por los organismos legales dentro del acto nominativo. El narrador es renombrado como Rolando por la protagonista femenina del relato, lo que permite reflexionar sobre el carácter épico significativo del mismo atendiendo a la referencia inmediata sobre *El cantar de Roldán*. Laura recuerda a Petrarca, “me dijo que la llamara como más gusto y gana me diera, de manera que yo decidí llamarla Laura, por un poema de Petrarca: Donna, non vidi’io. A Petrarca lo leemos porque es antiguo, nada peligroso puede haber en él” (120). Ambos,

adolescentes de una generación en dictadura, responden a características primarias de reconocimiento como sujetos de la opresión, como sujetos que buscan un lugar importante en la conformación de sus propios referentes desde la idea subversiva de reconstruir una nación oprimida.

Por ello, las estrategias de visibilización del orden instauradas por las organizaciones de conducción civil forjan sujetos uniformes desde la idea del lenguaje como muestra inquisitiva de la exigencia del otro frente a uno mismo. Inclusive así, la libertad es una idea que circunda la composición temática del relato: la libertad como acto de valentía frente a la predisposición de las estratagemas dictatoriales, la libertad de pensamiento, la libertad de elegir un nombre, la libertad de pensar que existe una realidad distinta a la impuesta desde la represión pública orquestada por gobiernos impíos e irresueltos.

4.9.1 El lenguaje como herramienta de poder

El lenguaje ocupa un lugar importante en el análisis de la construcción del otro como herramienta de poder. Los estudios de género permiten reconocer que el arte acerca a la realidad desde sus distintas manifestaciones. Las realidades otorgadas desde la creación y la contemplación del mismo posicionan al ser sensible en una dinámica de empatía y de reconocimiento en la alteridad. Al respecto Gabriel Osuna enuncia que “la comprensión de la realidad puede conducirnos a experiencias vitales que dejan huella en nuestra existencia. De esta manera el camino cognitivo de la realidad se ve influido por los presupuestos teóricos adquiridos a lo largo de nuestra formación” (VII). Por ello, las narraciones a las que tenemos acceso perfilan la consolidación de un horizonte de expectativas que dependerá en gran medida de la calidad constitutiva del arte que consumimos y asimilamos.

La representación de realidades desde el espacio artístico tiene la particularidad de exportar información que se transforma, en muchas ocasiones, en ideología. Los teoremas que fundamentan las distintas escuelas y corrientes artísticas funcionan como bastión que sustenta y organiza nuestra concepción particular sobre el mundo. Parte fundamental de la tarea de los estudios literarios es desentrañar desde el lenguaje y desde otras representaciones de la cultura los mecanismos a partir de los cuales se construyen los presupuestos teóricos que menciona Osuna. De esta forma se visibiliza el sustrato inmanente de toda obra artística: representar una realidad, desde la lógica de analizar capas sensibles de la humanidad como fundamento cultural.

El lenguaje se circunscribe a un metalenguaje tácito en todo momento. Es necesario reconocer el discurso dentro de una serie de afirmaciones convencionales para poder teorizar en torno a él. Si el lenguaje se avala sólo desde la plataforma desde la cual se construye, ¿qué lugar ocupa el discurso del subalterno dentro de la construcción de sentido? ¿Dónde se encuentra la eficacia del lenguaje si para enunciarlo se necesita un espacio de poder que sustente los discursos emitidos? En caso de poseer la plataforma política para emitir significados sensibles, ¿qué tanto de lo que se dice en el terreno de la alteridad resulta asimilado por el sujeto alineado por la razón patriarcal? Muchos cuestionamientos pueden hacerse respecto al lugar que ocupa el enunciador y al poder del lenguaje como constructo artificioso de la cultura hegemónica. Lo que se intenta en este apartado es analizar cómo se edifica el significado del pensamiento crítico del sujeto oprimido. No se pretende realizar una apología sobre el escarnio y las inequidades de la represión, más bien se aspira a hacer un estudio sobre la construcción de un pensamiento lógico que reflexione sobre las restricciones del lenguaje desde los espacios de poder, y sobre la rebeldía en tiempos de dictadura.

Como se mencionó anteriormente¹⁹, Cristina Peri Rosi en el epílogo de su cuento “La rebelión de los niños” perpetúa una verdad desde un aparente vaticinio. Al anticiparse a la crisis delega a la pluma el compromiso social de enunciar el devenir de una realidad violenta que se gesta en su nación. Uruguay se escinde y su generación de intelectuales entiende que la herida es profunda y que éstas se infectan. La representación discursiva de la nación como sinécdoque del cuerpo, y del cuerpo como metonimia del sujeto, consiente que el lenguaje que se utiliza para significar la tragedia y la falta de libertad sea verdaderamente alusivo. “Los hechos políticos en mi país y en los países vecinos, han convertido lo que pudo ser exaltada imaginación, fábula delirante, en triste realidad. No es mi culpa” (105), escribe con vergüenza de su propia realidad, con una culpa que se emite como negación de la misma pero que pervive en su lenguaje.

Para Foucault lo que está entre el sujeto modelizado y el uno mismo es la filosofía. La filosofía como práctica general del gobierno tiene sus bases en el cuidado del sujeto como instancia y del cuidado del otro en tanto que uno mismo. La guerra, la impunidad, el genocidio y la censura durante cualquier reproducción política dictatorial visibilizan los malestares de la nación y de sus cuerpos. El lenguaje para denunciar dichos procesos de opresión y antihumanismo debe ser erigido desde nuevos estatutos retóricos distintos a los de las instancias de poder.

Una función rectora de la escritura de la autora es la deconstrucción de mitos e idiolectos cargados de normas civiles alimentadas por la violencia hacia la alteridad. El feminismo con sus aportes teóricos faculta a los estudios de género en el análisis lógico, crítico y concienzudo de las realidades sociales alternas, no sujetas a la lógica binaria de modelización civil. Al respecto Gabriel Osuna afirma que: “Sin el feminismo como

¹⁹ Ver página 124.

corriente primigenia, cuyos aportes permitieron la introducción del estudio de las masculinidades, hubiera sido difícil desentrañar e interpretar la realidad tal y como podemos observarla con el apoyo epistemológico de los estudios de género” (VII). Los sujetos subalternos establecen nuevas formas de argumentar desde el lenguaje de la militancia que restablece y reestructura las formas de hacer arte. Lo anterior permite dilucidar en torno a la creación artística como una proyección cultural de un grupo social.

Los exiliados de la literatura uruguaya escriben su historia utilizando estrategias alegóricas del lenguaje con un alto contenido metafórico que funcionan disociando al sujeto de enunciación de la persona responsable del acto de escritura. De esta manera, la utilización de sujetos no políticos que interactúan dentro de estos mundos resulta bastante recurrente en las muestras escriturales de la dictadura.

Por otro lado, el lenguaje institucional representa todo aquello que fue asimilado por el régimen dictatorial para producir nuevos sujetos modelados desde sus parámetros específicos. En “La rebelión de los niños” existen varios momentos en donde se reflexiona en torno al lenguaje como herramienta de poder y de reinserción violenta. La familia adquiere nuevos significados para los niños y adolescentes que fueron removidos de sus hogares durante el golpe de estado del 65. Ahora la familia se encuentra construida por tutores capacitados por el Estado para la rehabilitación de los hijos de padres censurados. La sociedad se edifica sobre nuevas normas de educación que sobrevienen de la hipersexualización de los niños como estrategia que enarbola el placer y ensombrece el genio creativo y la búsqueda de libertades a partir del pensamiento. Al respecto se lee lo siguiente:

Sabía que todos los alumnos de nuestra promoción compartíamos un destino semejante de padres censurados: muchos habían muerto durante el

levantamiento armado de 1965, otros fueron dados por desaparecidos en los meses de guerra civil, o pagaban su ilusión revolucionaria en los cuarteles, cárceles, prisiones del Estado. Nosotros, sus descendientes, habíamos sido colocados bajo la custodia de las mejores y más patrióticas familias del país, aquellas que, para atacar al peligroso germen de la subversión que posiblemente habíamos heredado, como una enfermedad en el oscuro aposento de los genes, se ofrecieron gentilmente a vigilarnos, a reeducarnos, instruirnos de acuerdo al sistema, descastarnos, mantenernos, integrarnos, en una palabra, a *su* sociedad. Algunos con más o menos suerte (dependía del caso) habían quedado en manos del Estado, que los colocó en sus institutos, orfanatos y albergues, quizás de por vida esperando su rehabilitación. Porque como todos sabemos, el Estado tiene la obligación constitucional de dar techo, abrigo y comida a *todos* sus hijos, sin distinción de nacimiento, raza, color de la piel. Lo que se puede distinguir sí es el color de las ideas, porque el Estado no va a estar dando techo, abrigo y comida a quienes siniestramente socavan sus instituciones, maquinan su destrucción y lo desprestigian. (121)

El Estado desde sus lineamientos de reinserción “acoge” a los huérfanos de la dictadura y utilizando nuevas biopolíticas de poder moldea sus cuerpos y sus ideas con la intención de crear ciudadanos ideales. La normalización de los cuerpos crea sujetos dóciles, educados a partir de los excesos que dan una sensación de saciedad, y por lo tanto configuran cuerpos conformes que no deben pensar. En este tiempo espacio la literatura se encuentra prácticamente censurada debido a que fomenta el espíritu creativo y de rebelión que el Estado tanto se esfuerza por hacer desaparecer. Inclusive, los bolígrafos y lápices

componen el material de contrabando, mientras que las revistas pornográficas, los cigarrillos, el licor y el chocolate abundan por doquier.

De esta manera, el narrador del relato demuestra conciencia plena sobre la introducción velada de la libertad creadora como germen de subversión. Respecto a la exposición de obras artísticas en la que participa menciona que dentro del arte pueden encontrarse de forma solapada aquellos conceptos e ideas que sugieren el “aniquilamiento institucional” (107). No es de extrañarse que la rebelión de los niños culmine con un acto violento de libertad y justicia poética emulando las manifestaciones del año 1965 donde: “los chorros de agua lanzados por camiones militares derrumbaban a la gente por el suelo, los hacían girar sobre sí mismos, reptar por las veredas, enceguecidos por el líquido, empujados por el agua” (136). En este caso no es agua la que emana de los surtidores de la escultura ganadora creada por Laura: es gasolina Gasolina que como estandarte de la revolución fue encendida por Rolando, con “una tea ardiente” (173), para iluminar un nuevo camino donde la institución es derrocada gracias a sus intentos por modelizar el arte como crisol de toda un organismo de censura.

La generación de jóvenes que ocupa el tiempo espacio del relato comparte una suerte en común: todos son hijos de padres relegados a la periferia o asesinados por el asentamiento del gobierno de la república. Todos ellos son niños huérfanos de padres vituperados por sus ideas libertarias. Son vástagos de la impunidad de saberse proscritos al espacio del nuevo orden donde pensar está prohibido y donde la paternidad es un juego sucio ganado por los tutores que cumplen la función de reintegrarlos a una sociedad donde se modelan los cuerpos desde la ortodoxia.

El ser arrancado del seno paterno es un acto terrible del nuevo orden que la biopolítica del Estado justifica mediante el ideal de progreso. Por ello, todos los referentes

del antiguo régimen son enterrados bajo nuevos preceptos de enajenación como por ejemplo: la libertad de prensa pornográfica como prontuario del hedonismo y antesala del placer como obstáculo de la intelectualidad. El mercado del cuerpo y de las formas corporales de satisfacción inmediatesta instituye uno de los puntos más difundidos dentro de las dinámicas del no pensar. Por ello los jóvenes rebeldes del relato cuestionan el orden que no les permite consolidar sus cuerpos desde sus propios preceptos.

Por último, se deja claro en este texto cómo el cuerpo se degrada a manera de topografía regulada por estrategias de materialización ejercidas por el poder. En este caso, el poder regulador no se encuentra velado dentro de las normas. El Estado extermina seres vivos y reorganiza a su sociedad para moldear a los ciudadanos que la habitan. Las proscripciones de conducción ejecutadas sobre los cuerpos capacitan la licitación de cuerpos dóciles y maleables que constituyen una fuerza política para ese Estado. La idea del cuerpo ideal centraliza la experienciación de éstos con la labor de emitir proyecciones invariables sobre los sujetos que aseguren la delimitación teatralizada y ficticia de sus predomios sensoriales. Por ello, el poder de la rebelión es tan contundente.

En este texto Peri Rossi deconstruye el ideal dictatorial desde la intervención de la juventud como fuerza autónoma, como organismo libertario que aboga por la construcción reflexiva de los seres.

CAPÍTULO 5. EL CUERPO SUPEDITADO: ANÁLISIS *DE LAÇOS DE* *FAMÍLIA DE CLARICE LISPECTOR*

5.1 Clarice Lispector: orígenes

Clarice Lispector nace en Tchelchenik, Ucrania, el 10 de diciembre de 1920 y muere en Río de Janeiro el 9 de diciembre de 1977 de cáncer de ovario, a los 56 años. Dos años después de su nacimiento su familia de origen judío emigra hacia Brasil debido al clima antisemita desatado en Rusia desde la primera mitad del siglo XIX. En medio de la guerra civil y de la tribulación ocasionada por la revolución bolchevique, Clarice, entonces Haía, “nombre hebraico que significa vida y fonéticamente se acerca a Clara” (Cossío 13) nace en una pequeña aldea que no figura en el mapa. La familia Lispector, en su huida de los *pogroms*, el hambre y la violencia contra el pueblo judío, decide emigrar hacia América: en 1922 llegan a Maceió y más tarde se instalan en Recife. Clarice “pudo afirmar, con cierto orgullo, que era nordestina” (13) de una de las regiones más pobres de Brasil, la cual 1977 se vería descrita parcialmente en *La hora de la estrella*, su última novela, a través de la vida de Macabea²⁰. A pesar de que su familia hablaba y leía yiddish, Lispector siempre consideró al portugués de Brasil como su lengua materna, en la que escribió desde la adolescencia y hasta el final de sus días. Aunque residió muchos años en el extranjero a causa del trabajo de su esposo, (vivió en la Europa de la posguerra y en Estados Unidos en

²⁰ Esta novela filosófica, de escritura meditativa, evidencia las diferencias de origen entre las regiones del noreste de Brasil y la región sur metropolitana industrializada. En ella Clarice Lispector asegura que utiliza eventos biográficos de su propia migración hacia el sur durante la niñez. La Macabea desnutrida, paupérrima y enferma de *La hora de la estrella* posee ciertas características que retratan a la sociedad campesina que migra a la ciudad y describe, dice la autora, la miseria y el hambre de una inocencia anónima y herida. El mismo año de la publicación de la novela Lispector muere. Macabea también muere en la novela. Clarice decía haberse convertido en su propia protagonista.

la década del 50) un diplomático brasileño, su obra retrata las múltiples facetas de Brasil, un país plural de contrastes: magia y miseria, “donde cultivó con amor su raíz verdadera” (14), donde desarrolló su vocación literaria y donde finalmente falleció.

Durante el siglo XIX y los comienzos del XX, Rusia y algunas naciones periféricas fueron víctimas de las mayores persecuciones contra el pueblo judío, intensificadas de manera posterior por los nazis. La política antijudía desde 1825 en los tiempos del Zar Nicolás sobrepasa inclusive los códigos de la Iglesia católica en la época de la Contrarreforma. Los servicios militares que eran obligados a prestar los judíos en Rusia tenían una duración aproximada de 31 años y en pocas ocasiones dicha esclavitud, disfrazada de nacionalismo, permitía que sus prestadores saliesen ilesos. En 1851, tras la ascensión al trono de Alejandro II (1855-1881) mejoró considerablemente la situación de los judíos pero cuando Alejandro III, su sucesor, toma el poder, la situación de maltratos e inequidades se recrudece. En 1881 se decreta un mandato que ratifica la formación de zonas de asentamiento con comisiones especiales, que a partir de delegaciones específicas conformadas por no judíos de distintas clases socioeconómicas, dictaminarían cómo la actividad económica de los judíos causaba prejuicios a la población no judía. La organización económica de los judíos fue precisamente la piedra angular de los disturbios que llevaron a una economía nacional en ruinas. Esta política de Estado, sustentada por la xenofobia, trajo consigo la persecución velada a través de medidas cautelares que obligó a los judíos rusos a huir hacia otros continentes, principalmente hacia América.

Con el inicio de la Gran Guerra, las condiciones de los judíos se agravaron de manera significativa. Los sistemas militares rusos iniciaron la tarea de expulsión semita, primero en Galitzia y en Bucovina, con la justificación de haber encontrado nexos simpatizantes entre la población hebrea y las potencias centrales. De la misma manera,

antisemitas polacos, a partir de prácticas de difamación, iniciaron acusaciones infundadas acerca de vínculos de espionaje entre austriacos y judíos. Las inculpaciones en contra de los judíos permitieron que la empresa de relegación poblacional rindiera frutos. Condenas a muerte y *pogroms* hacia la comunidad judía dieron lugar a restricciones impunes que devinieron en contra de las libertades civiles como la de imprenta en 1915. En este contexto la familia Lispector decide huir: los destinos posibles para el recomienzo fueron Brasil y Estados Unidos. En ambos países contaban con familiares y amigos que ofrecieron su ayuda ante las evidentes inclemencias por las que atravesaban. Al respecto, Antonio Maura²¹enuncia:

Los Lispector toman la decisión de irse de Rusia. Nádía Batella Gotlib, biógrafa de la escritora, nos informa que “como contaban con parientes tanto en Brasil como en Estados Unidos, tuvieron, en cierto momento, dos oportunidades, lo que debió también estimular a la familia a dejar el país. Finalmente, con la «llamada» de los parientes se conseguía muchas veces embarcar. ¿Hacia los Estados Unidos o hacia Brasil? El padre, Pedro Lispector, encontró mayores facilidades en dirigirse a Brasil. Por ello, su decisión. Eran cuatro: el padre, Fedro; la madre, Marieta; dos hijas: Elisa, la mayor; y Tania, la menor. Clarice nació en el viaje, cuando la familia emigraba ya a América. (35)

La familia Lispector sale de Ucrania con un pasaporte ruso a causa de la soberanía del imperio: “Não se trata mais de uma Ucrania independente, tal como se transformou quando se rebelou contra a submissão ao comunismo russo que tentava a reunir os territórios sob um poder centralizador” (31). Ucrania pasa por un momento político de

²¹ Antonio Maura en su tesis doctoral: “El discurso narrativo de Clarice Lispector” analiza de manera general el contexto desde donde escribe la autora a partir de una perspectiva de análisis biográfico.

turbulencia e indefinición de límites y nacionalidades que se acrecienta con la guerra civil de 1917 cuando “nacionalistas separatistas, por vezes aliados a tropas estrangeiras em ação na Primeira Guerra, como as dos alemães, reigiram á propagação dos revolucionários socialistas, que acabaram, contudo, se impondo em territorio ucraniano” (31). La persecución judía y la inestabilidad de las fuerzas políticas en pugna trazaron el escenario perfecto para la migración de los Lispector.

5.2 La realidad sociocultural de Brasil en los años veinte

Durante esa década la realidad sociocultural del país se encuentra cimentada por el movimiento modernista que desde São Paulo se expandiría a todo Brasil. En esta época los artistas regionalistas y modernistas se encontraban en pugna. Los primeros, procedentes del nordeste del país buscaban rescatar un Brasil de rituales indígenas y danzas africanas sincréticas. El punto angular de sus temáticas consistía en retratar al país de la tierra, al Brasil de los ancestros. Mientras tanto el movimiento modernista, donde más tarde se estudiará a Lispector en su tercera etapa, intenta introducir el arte de las vanguardias europeas a las vertientes artísticas brasileñas para estabilizar la visión universal de un país en aras de desarrollo. Un punto importante para la unificación del arte brasileño “es que un país de 8,5 millones de kilómetros cuadrados tuviera y aún tenga no sólo una única lengua, y también una clara conciencia nacional por encima de las razas y de los pueblos que la han constituido” (Maura 39). Esta conciencia nacional que prima y que faculta a la unificación de la lengua de los vencedores permite la reproducción artística extensiva. Es decir, en Brasil a diferencia de otros países de América latina, el proceso de culturización fue más homogéneo en sentidos generalizantes. A pesar de los procesos de sincretismo del portugués y del español, a pesar de la existencia de grupos de migrantes japoneses e

italianos contratados como mano de obra barata en las regiones cafetaleras, y a pesar incluso de que miles de europeos huyeron hacia Brasil a causa de la Europa en guerra, este país convierte en un destino unificador que se vuelve el hogar de miles de migrantes que huyen de la xenofobia. En São Paulo se concentraron la mayor cantidad de emigrantes debido a su consolidación como el centro económico y cultural del país gracias a la industria emergente. También se afianzó como el punto cosmopolita más importante del país en esa época.

Así pues, Brasil se construye sobre una variedad sorprendente de elementos dispares que acogieron al extranjero en un proceso de enriquecimiento cultural sin precedentes. No se debe de olvidar que los indígenas y los africanos no gozaban de los mismos privilegios que los nuevos pobladores de Brasil. De esta manera aunque se hable del crecimiento de Brasil a partir de los años veinte y de la mejoría relevante en educación y sanidad que redujeron de manera significativa los niveles de mortandad y analfabetismo, no se puede negar que la nación padece problemas de miseria, corrupción y segregación de clases. Como todo país subdesarrollado, Brasil conserva una desigualdad evidente entre las grandes metrópolis y las zonas de la provincia. En este caso, son abismales las diferencias entre las ciudades del litoral, más europeas, y las del interior nordeste y norte donde todavía en esas fechas permanecían bajo estructuras de dominio cuasifeudales.

El tenentismo posterior a la invasión militar francesa de 1920 trajo consigo rebeliones político-militares por parte de jóvenes tenientes del ejército brasileño que se encontraban insatisfechos por la situación social del país. Dicho movimiento exigía la renovación de las estructuras básicas del poder político de Brasil entre las cuales se acentuaban la reforma de educación, la instauración del voto femenino y principalmente la

disolución de la oligarquía. A partir de la política del *café com leite*²² los tenentistas lucharon contra la supremacía del poder oligárquico aglomerado en los estados de São Paulo y Minas Gerais. Ambos estados poseían el poder económico y la primicia poblacional en el país gracias a la sobreproducción cafetera del primero, y a la crianza y exportación masiva de ganado vacuno y sus derivados, del segundo. Lo anterior permitió que dichas comunidades se enriquecieran más que las otras poblaciones del país y por lo tanto se convirtieran en las élites del poder político.

El poder en las manos de unas cuantas personas permitió la formación de una fuerte y poderosa oligarquía que les permitía incluso que los mandos presidenciales fueran alternados de manera sucesiva entre los gobernadores de dichos estados. Existía la usurpación restrictiva del derecho del voto que agraciaba a los más privilegiados manipulando los resultados electivos. La competencia era nula ya que los organismos de poder recurrían al coronelismo de las zonas provinciales. Dicho sistema, se basaba en la primicia caciquista de asegurar la lealtad del pueblo a través del favor de los coroneles, o hacendados más pudientes, manipulando el clientismo de gradación extensiva, es decir, comercializando asistencias materiales como moneda de cambio de la lealtad y obediencia.

Los coroneles eran incorporados al sistema por los gobernadores de los estados mencionados, para dotar de un grado militar a los terratenientes que lucharían en contra de los rebeldes. Ellos mantenían una fuerte influencia política dentro de las provincias y

²² En portugués significa "café con leche" y fue el término utilizado para referirse al fenómeno político brasileño ocurrido en los primeros años de la República y hasta 1930 cuando el poder político se veía vituperado por las grandes élites comerciales de los estados de São Paulo y del Estado de Minas Gerais, dedicados a la producción masiva de café el primero, y de ganado el segundo. Los tenentistas luchaban contra el poder oligárquico formado por las instituciones de poder de ambos estados que controlaban la administración económica y política de todo el país.

acreditaban que las comunidades rurales no fueran amenazadas por el incipiente movimiento libertario.

A pesar de que el tenentismo no obtuvo los resultados inmediatos en la configuración política del país, debido a la complicación implícita en la ejecución de sus tentativas, dispuso el camino para la consolidación de la revolución de 1930 y con ello el nacimiento de la segunda República que trajo consigo cambios definitivos en las estructuras del poder político del país. De esta manera, con el movimiento tenentista surge una época política que destaca por la aparición de grupos ideológicos que se oponen a la oligarquía basada en acuerdos y licitaciones por parte de las clases dominantes y las pequeñas corporaciones del poder segmentario. La influencia de Mussolini en Italia, el afianzamiento de Stalin en la Unión Soviética y el alzamiento del nazismo en los años 30 tienen efectos significativos en el quehacer político de un Brasil repoblado por comunidades europeas.

Así pues, los años veinte y el inicio de los treinta se vieron demarcados por la gestación de grupos políticos en Brasil. Dichas corporaciones políticas adquieren una particular movilidad a partir de la revolución de 1930, estimulada por la visión prejuiciada de las inclinaciones ideológicas del fascismo y comunismo europeos. Dentro de este Brasil de revueltas políticas y sincretismo ideológico transcurren los primeros años de Clarice Lispector.

5.3 Clarice Lispector: narradora

Clarice Lispector es una de las escritoras más proliferas y significativas de la literatura brasileña. Su producción literaria se compone de dieciséis novelas, nueve cuentos y cuatro libros de crónicas. Sus novelas han sido estudiadas a lo largo de las décadas de manera incesante, particularmente como materia literaria experimental y subversiva. La

transgresión lingüística y literaria de su obra creativa en sus muestras narrativas en general marca la pauta para hablar de una reformulación de la literatura latinoamericana de mediados de siglo, específicamente de la literatura femenina escrita en lengua portuguesa. Dicha reformulación de la experiencia con el lenguaje es objeto de análisis desde la retórica del sujeto subalterno femenino en un tiempo espacio subdesarrollado que encapsula una visión de mundo desde una posición histórica determinada que revela la relación del discurso con la propia experienciación de un cuerpo.

Como narradora su aporte a los estudios de género es muy importante: sus muestras escriturales permiten reconocer la construcción de un sujeto femenino migrante, sudamericano, que reproduce desde la sensibilidad y la concientización de su discurso el proceso sociocultural del devenir mujer dentro de su espacio de enunciación. Por ello es fácil advertir a partir de la reiteración de la conciencia narrativa una problemática inherente al sujeto femenino que se devela en la literatura lispectoriana. Dicha problemática se fundamenta en la alteridad de un sujeto sensitivo; es decir el sujeto que se construye en los textos de Lispector reconoce el mundo a partir de la concientización de su propia sensorialidad y de su experiencia psíquica con el mundo para después volver discurso sensible dicha experienciación.

Analizar la figura de Lispector dentro de las letras latinoamericanas permite que se reconozca un encuentro con el otro: el otro femenino, el otro migrante, el otro corpóreo que describe al mismo cuerpo como un espacio de frontera, como una categoría lógica del cuerpo en piezas, como una fotografía íntima que se lee hacia el exterior y que reproduce la visibilización descriptiva de la pasión hecha discurso político. Para Hélène Cixous²³,

²³ En *Reading with Clarice Lispector*, Hélène Cixous analiza su literatura desde los postulados de la escritura femenina y la diferencia sexual.

Lispector desde una perspectiva existencial e histórica representa la configuración de un sujeto subalterno que personifica la otredad marginalizada desde la conciencia de un intelecto desperdiciado.

Los personajes de Lispector, en su mayoría, simbolizan la insatisfacción vivencial de un sujeto femenino supeditado a la razón patriarcal bajo una conciencia previa de dicha supeditación. Es decir, la problemática sustantiva de la alienación femenina hacia los postulados hegemónicos radica en el conocimiento previo de una condición de subordinación. Inclusive Cixous define a las protagonistas de Lispector como sujetos narcisistas que buscan incesantemente la admiración y la aprobación de un tercero. Esto tal vez dependa de la intención creativa que busca la legitimación consiente del sujeto subalterno.

Por ello las voces lispectorianas son tan reiterativas que crean cadenas lógicas de significados que son cada vez más claros, elaborados, casi matemáticos en su confección arquitectónica, y dejan entrever fórmulas discursivas que son implícitas y tangencialmente paradójicas, ya que desde el discurso la autora busca desentrañar en sus narraciones el silencio de la analogía trabajada y el espacio silenciado de las dobles intenciones tácitas. Dichas voces son humanas y complejas, inteligentes, calculadoras, existencialistas, cosmopolitas, educadas, pero aún así no bastan; se evidencian desacreditadas e incompletas: nunca alcanzan, y la insatisfacción y la frustración condicionan su accionar en el mundo. Por eso la estructura de su pensamiento lógico posee altibajos de poder donde se subvierten convenciones del sistema patriarcal, donde se teoriza en torno a los postulados del *devenir femme* para después volver a desacreditar las voces subalternas en el espacio doméstico. Por ello la narrativa de Lispector es evidentemente política. Narra, expone, describe y sensibiliza a un sujeto que se construye desde la voz femenina.

Cixous retoma a Georges Bataille, que su vez se remite a Sigmund Freud, para afirmar que Lispector alude a lo que se puede denominar como una economía femenina, basada en un discurso de organización libidinal que retoma y reformula premisas complejas en torno a un sector de la sociedad cultural del Brasil de su época. Así mismo, gran parte de la literatura de la autora tiene nexos comunicantes con las formas experimentales de Joyce y con las premisas fundamentales de los grandes representantes de la literatura francesa existencialista. Por ello, su posición teleológica recuerda la eficiencia del discurso en aras de la reproducción de una literatura universal. De esta manera la repercusión de su escritura ha influido considerablemente en el panorama literario, no sólo en las letras brasileñas, sino en la literatura latinoamericana en general inclusive en la literatura occidental. La crítica al sistema patriarcal que se encuentra dentro de sus relatos permite analizar desde el cuerpo femenino, específicamente en un espacio de enunciación doméstico. Este es un mundo social complejo que determina los bordes de la conciencia femenina dentro del marco de lo cotidiano determinado por la magnificación del discurso desde la experiencia de la sensibilidad del ser mujer.

Cixous considera que la problemática de la diferencia sexual como posibilidad de racionamiento histórico cultural es uno de los puntos torales en la narrativa escritural de Lispector que es revestida por el feminismo evidente y omnipresente en cada uno de sus textos. De tal manera la evolución social de un punto de vista inherente al género femenino posibilita el estudio de las relaciones humanas vistas desde el multiperspectivismo contextual y cultural del sujeto de enunciación inscrita desde los límites del uno y el otro. Este otro representa el saber asimilado de una reproducción parcial y sensible de un espacio cultural que se ve resumida en los relatos de la autora a través del acercamiento psicológico de las realidades cotidianas que se ven reflejadas en la cristalización psíquica y existencial

de los personajes femeninos que desfilan en sus relatos, crónicas y novelas. Particularmente este análisis se concentrará en el estudio del cuentario *Lazos de familia* (Laços de família), publicado en 1960 y reeditado y traducido por Cristina Peri Rossi en 1988, fecha en la que ve la luz dentro del panorama editorial de los países hispanohablantes. Aún así es indispensable realizar un acercamiento reflexivo general sobre la cuentística lispectoriana para obtener una visión más completa de las temáticas cardinales que edifican su universo literario.

5.4 Acercamiento general a la cuentística lispectoriana: género y narrativa

La producción de relatos de Lispector consta de nueve libros: *Alguns contos* (1952), *Laços de família* (1960), *A Legião estrangeira* (1964), *Felicidade clandestina* (1971), *A via crucis do corpo* (1974), *Onde estivestes de noite* (1974), *A bela e a fera* (1979) y *Cuentos reunidos* (2002). Sus relatos son cada vez más reconocidos a nivel internacional y muchos de ellos se analizan desde vertientes postfeministas dentro de los estudios culturales. Clarice Lispector es reconocida por construir personajes femeninos complejos con los cuales edifica una profunda sensibilidad que se sustenta en la reelaboración psicológica y vívida de sus personajes. Éstos reproducen desde la experiencia artística las prácticas variables y las visiones encuadradas de un yo femenino existencialista que reformula los postulados del deber ser femenino.

A diferencia de la intencionalidad militante que se observa en los relatos de Peri Rossi, y del afán de creación subversivo de la cuentística de Nettel, Lispector escribe desde la experiencia de la supeditación: sus yoes femeninos reproducen los pensamientos intimistas de personajes complejos que se asumen como inferiores dentro de un código cultural de valores establecidos. Éstos buscan subvertirse pero sólo desde la magnanimidad

de un discurso interior que teoriza sobre su condición y vuelve político el espacio privado de la conciencia. Esto sucede gracias a la reiteración discursiva de un acto cotidiano que narra un suceso en apariencia nimio y desencadena la imbricación de una verdad cultural que se adecua a los estatutos de su tiempo espacio de enunciación desde el propio discurso. Lispector escribe desde la posguerra, desde la guerra fría, desde la descolonización, desde el nacimiento del consumismo. Narra desde una voz históricamente marginal los procesos mentales a través de los cuales se construye un yo femenino crítico que nace con la hibridez de un ser migrante que entiende los preceptos ideológicos y religiosos de un pueblo perseguido y que comprende, reproduce y renueva los postulados modernos del discurso de las vanguardias.

El bricolaje de su ser histórico enunciativo permite que “Clarice Lispector, desde su realidad brasileña, tercermundista e iberoamericana, habla [e] de un yo femenino en el universo de seres humanos que están condenados a la soledad de sí mismo, y necesitan mirarse, escucharse y hablarse los unos a las otras, y entre ellos y ellas, para comprender finalmente cuánto son en verdad, simples seres humanos” (Cossío 17). Esa naturalización de los géneros está presente en la narrativa de Lispector y es esta misma humanización de los personajes lo que permite que la crítica se exhiba a través de la condena del soliloquio melancólico de mujeres que se narran desde lo más profundo de sus identidades psicológicas frustradas. Los duplos: mujer-hombre, doméstico-político, dominan el espacio narrativo donde la autora construye sus universos posibles. Las cicatrices de las relaciones biológicas, sociales y culturales de Lispector renacen y se desencadenan en relatos complejos determinados por la visión de lo femenino que permea en el espacio privado y se fundamenta en la conjetura filosófica.

Clarice posiciona el cuerpo como espacio, lugar y entidad, en el cual se hace efectivo el poder del discurso. El cuerpo es la plataforma de acción política mediante la cual la mujer lispectoriana desarrolla sólidamente la configuración sensible del mundo. Es el organismo ejecutor y receptor que deriva de las concepciones subjetivas e inacabadas de la realidad del ser. Por ello es imposible que el análisis de dichos cuerpos no resulte en ocasiones paradójico y maniqueo: representante de la caricaturización del sometimiento.

Los personajes femeninos de Clarice encarnan el estrato social de una cultura híbrida que se sabe consciente del poder en la ejecución de su discurso. La paradoja resulta del hecho de que éste permanece en el mundo de las ideas. Esto quiere decir que existe una conciencia previa de la supeditación del ser femenino respecto al masculino y es sólo en el espacio del discurso donde ese ser puede configurarse como una entidad empoderada y libre. Sus relatos desencadenan percepciones sólidas sobre la maternidad y el matrimonio, sobre los estatutos de condición civil de los géneros en tanto representación de un ideal preconcebido, pero las subvierten en el espacio retórico a partir del malestar y de la frustración que simboliza ese papel cultural que les toca significar.

Los efectos de la tensión poder-saber se han visto a lo largo de la historia de la cultura como el resultado de las variables de sexo, edad, clase y etnia sobre la acción subjetiva del equilibrio de las micro y macrocategorías históricas. El cuerpo se edifica de manera metodológica y teórica a partir de la fonación de símbolos que son representados por categorías anatómicas y políticas particularmente establecidas dentro de los estudios de la antropología filosófica y cultural. El cuerpo modelizado del que habla Foucault reconoce el ejercicio del biopoder a través de las estrategias y tecnologías utilizadas para disciplinar al individuo que se establecen sobre binomios importados desde la Historia clásica.

El cuerpo al funcionar como la intermediación con el exterior limita la experiencia sensible de los personajes femeninos de Lispector y afianza la consolidación de los postulados de individualidad que los estudios del discurso de la diferencia rescatan. De esta forma, es sustancial analizar desde el discurso feminista la reelaboración de un sujeto femenino, de poder lingüístico, que bordee alrededor de la deconstrucción dual que rige dentro de las políticas de conducción social de los cuerpos. Observar a sujetos libres en la práctica, conscientes de sus argumentos, pero supeditados por el género, permite que se puedan analizar a partir de la teoría literaria las preconcepciones ancladas de los ideales normativos de enunciación del género y las políticas de categorización de los cuerpos. El sujeto de poder asume las categorías binarias de sexuación y termina excluyendo inconscientemente a las formas no categorizadas que toman algunos cuerpos al introyectar la norma dentro del imaginario sociocultural.

Por ello es necesario estudiar cómo se construyen desde el discurso los cuerpos subalternos ampliando la visión de la identidad de la mujer en el símbolo literario que fractura la perspectiva de los imaginarios obsoletos sobre la feminidad en la cultura. El prototipo del ser mujer se forja desde mecanismos de poder jerarquizados. Así, a partir de la literatura escrita por mujeres pueden renovarse los modos de posicionarla dentro de la historia del análisis de la corporalidad femenina en contraposición a las representaciones hegemónicas que buscan legitimar el bastimento epistemológico de las herramientas de poder. El cuerpo, en tanto clasificación genérica henchida de indicaciones simbólicas que constituyen una historia cultural, se encuentra subsumido por la representación normativa de la sexualidad ortodoxa. Las protagonistas de los relatos de Clarice son seres saturados por dicha performatividad y por tanto, son sujetos insatisfechos que fingen la plenitud de una vida doméstica. Sin embargo el decurso de su narración, intimista, permite entrever la

magnitud reiterativa de la falta de felicidad fundamentada en la construcción cultural del deber ser marcado por el género.

Corresponde a los estudios de género teorizar alrededor de las políticas hegemónicas que sexúan los cuerpos en dos categorías dicotómicas asumidas por roles sociales establecidos que se consideran inherentes a la materia del ser humano. Esta tarea inicia a partir del análisis histórico de los procesos de legitimización nacional que construyen al hombre en América Latina y continúa con el análisis de los discursos de los seres periféricos, en este caso el discurso de tres narradoras latinoamericanas que desde latitudes variadas empoderan a la mujer latinoamericana en el lenguaje.

El propósito específico del género es normalizar los cánones reguladores de los cuerpos ideales. Por ello es cardinal irrumpir en las identidades moldeadas que impiden el nacimiento de un sujeto no genérico y plural que desde la plataforma de su perspectiva discursiva pueda legitimar su propia materialidad. Esto debido a que el análisis literario de muestras escriturales realizadas por mujeres abre el camino para la obtención de materia teórica que revele cómo los cuerpos interpelados por el sujeto disidente poseen símbolos reiterativos. Idealmente, los anteriores reconstruyen las identidades discursivas que se contraponen a los ideales reguladores y normativos que ejecutan las políticas de generización.

Butler en *Cuerpos que importan* incluye a la par de la noción de representación otra más: una noción melancólica de la norma. La norma es identificada por Butler como una construcción rígida y exagerada que oscila entre las nociones de género y sexualidad delimitando el conducir natural de los cuerpos. La norma declara prohibiciones arbitrarias que los orientan al espacio del silencio y la melancolía. Los cuerpos de los personajes de

Lispector se ubican precisamente en ese espacio oculto, determinado por el discurso introyectado y por el tedio de una vida incompleta.

Los cuentos de Lispector narran anécdotas aparentemente sencillas en un nivel literal, describen pasajes de la vida cotidiana demarcados por la concepción femenina del espacio doméstico. Aún así, debajo de la simplicidad de las historias contadas subyace una fuerte tensión otorgada por el sentimiento de insatisfacción experimentado por sus protagonistas.

Alguns Contos (1952) es su primer material publicado. El tiraje fue modesto y su publicación bastante escasa. Sin embargo, medio siglo después este título se ha convertido en pieza clave para analizar la retórica reiterativa de la autora. En él se presentan por primera vez esas historias en apariencia sencillas que marcan su sello distintivo, pero que en el subtexto del plano alegórico eclosionan como discursos existenciales de protesta contra la normatividad de los roles sociales. Ella afirma en entrevistas variadas que su oficio nace de una lucha perdida en contra de la necesidad vital de escribir. Desde pequeña Clarice enviaba sus relatos a la página infantil del diario *Pernambuco* (un periódico de Recife, el más antiguo de América Latina, fundado en 1825), pero ninguno fue publicado debido a la “ausencia de historia en ellos”. Con los años fue perfeccionando su técnica y encontró la fórmula para que sus historias pudieran funcionar como un pretexto de la representación de emociones. Es decir, el eje cardinal de su narrativa se basa en la descripción de experiencias sensoriales que son concatenadas a partir de una serie de sucesos tempoespaciales que hilan los acontecimientos exteriores de la trama con las percepciones introspectivas y estados de ánimo de los personajes. La autora transcribe y ordena desde la dramatización del discurso el lenguaje interno que fluye de la conciencia y

el silencio. Por ello puede observarse en sus relatos el examen pulcro de la profundidad esencial de la materia íntima focalizada en sus yoes femeninos.

Lispector extroyecta en el plano literario la materialización intangible del mundo de las ideas. En este libro de relatos puede advertirse la tensión sustantiva que roe pasivamente el curso de una realidad asumida pero no aceptada: relatos de familia, el caos del desequilibrio de las personas sencillas, lo heroico que resulta sobrellevar el tedio de la cotidianidad. En sus relatos la autora reduce la acción a su mínima esencia para elaborar teoremas ordenados sobre el caos de la pasión.

En su segundo libro de cuentos: *Laços de família* (1960), Lispector se consagra como narradora. Los trece relatos que conforman el *corpus* de esta obra evidencian el drama de la vida cotidiana en familia desde la perspectiva femenina otorgada por la presencia de la sumisión conferida por los roles de género. La publicación de una obra de esta calidad la posiciona como una de las escritoras más grande de Brasil de todos los tiempos. Lispector redirecciona el discurso femenino hacia el ámbito de la crítica aplicado desde la retórica de la diferencia. Ésta busca visibilizar el conflicto sobre la falta de equidad de género a través de la sutileza de un discurso rigurosamente ordenado y fundamentado en la raíz del movimiento feminista, pero hiperbolizando la feminidad asumida por sus personajes femeninos. Escribir a partir de una voz subalterna es un acto político. Ahora, escribir sobre la cosificación humana establecida por las biopolíticas de poder representa no sólo un acto político, sino un acto humano de unificación que a través de la disposición ordenada de las ideas sobre un síntoma y un malestar hace pública la proyección de la atrofia que inmoviliza a la mujer reducida al desempeño de un papel exclusivamente doméstico.

Con su siguiente libro de cuentos: *A Legião estrangeira (1964)*, Lispector experimenta con el sincretismo de los géneros literarios e introduce relatos líricos y cuentos escritos a manera de crónica. En los trece relatos puede observarse una intención de transgredir a través de las formas y de los límites difusos existentes entre dichos géneros literarios. En estos textos la autora alegoriza la vida en familia a través de símbolos inanimados que indagan en la problemática de la comunicación humana y que permiten observar la experiencia personal del ser migrante como vehículo narrativo que inserta la temática del otro.

En *Felicidade clandestina (1971)* Clarice encuentra en las pequeñas cosas de la vida un vínculo perverso con lo extraordinario. En estos relatos se retiene la pasión para así extenderla, se regresa a la niñez para narrar la flor que ha perdido textura y aroma con los ojos de la envidia. El desfile de cuentos que contiene este libro narra en torno a los placeres ocultos que se encuentran en la literatura como objeto de placer que permite la simulación de adjudicarse como propia la vida de la alteridad. El sujeto subalterno encuentra la felicidad clandestina reestructurando esos objetos y emulando una reformulación en la construcción de la misma materia del deseo. De esta manera resulta inexcusable el uso del poder desde la práctica indisociable de la resemantización lingüística y semiótica de los objetos. Se sabe que todo cuerpo es performativo y que esa característica nace incluso de la conceptualización arbitraria de las cosas. Entonces al revalorar el sujeto ejecutante del discurso adquiere el poder de cuantificar y al mismo tiempo elegir sin caracteres arbitrarios la representatividad de los objetos.

Es *A via crucis do corpo (1974)* la obra más transgresora de la autora ya que relata sin tapujos las verdades del cuerpo desde el erotismo. Las imágenes de este libro son claras, contundentes y escinden de manera tangencial la literatura lispectorina hacia un espacio de

culto que renueva la libertad creadora de las mujeres en América Latina. El cuerpo es visto como matriz épica, como material de leyenda y reivindica la figura de la mujer en tanto sujeto sexual. Cuando el sexo es normativizado las creencias se ideologizan y las normas convencionales se transforman en anclajes profundos que influyen inclusive en la construcción de idiolectos que se presentan en el actuar cotidiano de los seres humanos. Por ello, lo abyecto se transforma en una zona invivible dentro de la jerarquía del sujeto.

Al visibilizarse esos espacios silenciados del cuerpo sucede una desidentificación con las políticas dominantes que generizan al ser y surgen cuestionamientos subjetivos sobre las distintas experiencias alternativas de la sensorialidad. Los movimientos feministas desde la militancia y desde el arte refuncionalizan los parámetros de la razón patriarcal a partir del empoderamiento de las prácticas sociales de la diferencia atribuyendo de humanidad al sujeto y descosificando el reconocimiento de las sexualidades. Es sustancial cómo Lispector reubica el cuerpo de la mujer hacia un espacio de reconocimiento absoluto. Es la mujer la que habla del cuerpo de la mujer. El sujeto femenino en estos cuentos descubre que tiene la facultad para construirse desde la disidencia rompiendo con los establecimientos ancorados del imaginario político de la feminidad dentro de un rol sin restringirse a las taxonomías sexuales.

El mismo año Clarice publica: *Onde estivestes de noite* (1974), que es un libro de relatos en donde ciertos aspectos convierten en enigmas los motivos de enunciación. Es decir, éstos poseen estrategias discursivas retóricas, argumentativas y temáticas, que despliegan la incógnita como eje central de razonamiento discursivo. Desde el título de la obra se entrevé la sentencia que cuestiona una realidad nocturna que permite creer que existe el ocultamiento de una verdad secreta. Los cuentos reunidos en este tomo son breves y reclaman una lectura lenta debido al juego con la paradoja que se observa a través del

discurso misterioso. Algunos personajes se encuentran desposeídos de sexualidad y el mundo de la naturaleza adquiere matices analógicos que permiten cuestionarse la existencia de humanidad en toda la materia. La puntuación es cabalística, marca el ritmo de la incógnita que muchas veces queda sin resolverse al final de los relatos. El tiempo y el ser, como premisas de la existencia aparecen en cada uno de los cuentos para reformular teorías e historias en torno a ellos, como protagonistas inherentes de la historia de la humanidad.

Así mismo, se edifica en los relatos un ser femenino metafísico que dilucida con argumentos irrefutables sobre la construcción de la realidad misma, constituyendo así el nacimiento de un yo femenino filosófico dentro de la literatura latinoamericana. La gestación identitaria de este sujeto delibera en torno de los fundamentos legitimados sobre la misma identidad y sostiene la idea del ser como constructo autónomo que huye de los preestablecimientos biológicos a pesar de la conciencia previa de los mecanismos distributivos del poder simbólico. Por ello existe una visión más consiente sobre los procesos de relajación de la mujer en el marco de las historias.

Con lo anterior, se puede afirmar que el análisis del discurso de escritoras latinoamericanas como Lispector, Nettel y Peri Rossi, responde a la necesidad de renovación de la identidad de la mujer a partir de voces narrativas que reconstruyen los símbolos dogmáticos del discurso unitario. El cuerpo femenino desde su elaboración teórica y simbólica dentro de la literatura desterritorializa los saberes heredados que perduran en torno a la construcción general sobre el ser mujer y despliegan el conocimiento de una vertiente social y política que introduce al otro en la agenda política de las naciones.

En *A bela e a fera* (1979) se configura la idea de la identidad femenina a partir de las dicotomías entre parejas que devienen de nuevo de la reiteración de los roles sociales. El cuerpo en estas historias se observa como un espacio de poder que justifica las diferencias

entre clase y sexo y las oposiciones y asimetrías de la representatividad de los géneros se encuentran emparentadas con las desigualdades socioculturales que se disponen a partir de la crudeza en los textos de Lispector. El par género-sexo se encuentra fundamentado por un sistema simbólico que es producto de los idelectos y de los sistemas de representación del mismo cuerpo. Por ello, la marginalidad en estos relatos encuentra su punto angular en la mujer como sujeto subalterno. A la par de lo anterior se puede afirmar que el carácter normativo del discurso histórico moviliza las estrategias de poder que imposibilitan que se segreguen las medidas ordenadoras que determinan la materialidad del cuerpo. Así, al reescribir el cuerpo desde la perspectiva de los otros que no responden al ideal hegemónico femenino la mujer experimenta un proceso de libertad que consiente el reconocimiento de una evolución histórica asequible dentro las muestras escriturales. Al tener el poderío de la autorrepresentación del cuerpo femenino las narradoras replantean el papel del discurso de las minorías y empoderan nuevas visiones alternas que revalúan las políticas restrictivas del cuerpo de los sistemas analógicos que encuadran la realidad sistemáticamente. Por ello, la multiplicidad de enfoques sobre el cuerpo que pueden obtenerse a partir del estudio de la literatura escrita por la otredad permite que se puedan realizar análisis críticos sobre las diversas realidades que focalizan la mirada de los discursos subalternos.

5.5 “Amor”: la configuración del sujeto femenino desde la subyugación del rol de género

Las aportaciones de corte formal y temático de la narrativa de Lispector han sido estudiadas por la crítica con detenimiento. Su proyecto literario, de manera general, reescribe la estética narrativa brasileña desde la conjunción de la literatura del yo (altamente introspectiva) con la filosofía, por su carácter ideológico. Su obra se caracteriza por la

problematización entre las fronteras del cuerpo y la mente desde un examen feminista que aboga por la visibilización de la subyugación del sujeto femenino en tanto ente doméstico avasallado por los roles de género.

Con su libro *Laços de família* (1960) la autora regresa al mundo editorial después de casi una década de ausencia. Seis de los trece relatos incluidos en él ya habían sido publicados con anterioridad en *Alguns contos* (1952). Las historias del cuentario ofrecen al público lector relatos aparentemente cotidianos, con uno o dos escenarios de enunciación, que ondean en la psicología de sus personajes evidenciando la lucha interna de las pulsiones nimias que constituyen los retos de normalización, los cuales de forma cotidiana perviven en el imaginario subjetivo de los sujetos de enunciación. Esta suerte de interiorización del discurso emite una pormenorizada serie de escenas y ambientes que son estilizados desde el flujo de conciencia al presentar el extrañamiento de la percepción que deriva en un estado metafísico donde los personajes se suspenden en el tiempo y se colocan en un *locus* fuera de sí. Estas epifanías producen variaciones en el tono del discurso y un crecimiento muy importante en la locución de los personajes principales.

Los *Laços de família* siguen la lógica del *nomos*: dan enlace y al final aprisionan, restringen. Frente a la norma, vista como verdad cultural, surge la anomía, desde el espacio de la conciencia del discurso, como contraparte del andamiaje en crisis que experimentan los personajes de Clarice a partir del reconocimiento de otros mundos.

En este apartado, para analizar la configuración del sujeto femenino subyugado por la normalización cultural de los estatutos de género, utilizaré el relato “Amor” que forma parte del libro *Laços de família*. El texto permite indagar de forma ambiciosa en torno a los criterios de interpretación que se suscitan alrededor de un personaje altamente humano: ambiguo y complejo. El sistema significativo del cuento reconceptúa los supuestos en torno

a la colisión axiomática que sucede al develar el mundo del uno frente al otro. La disposición patriarcal del imaginario normativo expulsa seres programáticos. Al reconocerse el sujeto de configuración doméstica frente a la alteridad se devela insuficiente esta razón ubicua y normativa.

En “Amor” Lispector critica de forma aguda, desde el discurso emitido por el choque de mundos en el texto, los mecanismos culturales coloniales que escinden al sujeto. De forma clara y unívoca se intensifica en el relato la incoherencia de la razón maniquea de la programación social que factura cuerpos supeditados al orden doméstico, excluidos de una realidad social enervante. Ana, la protagonista del relato, tiene el control absoluto de todo lo que sucede en casa: su mundo organizado, regido por leyes básicas de control ya que “Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem²⁴” (21). Este ordenamiento de las cosas expide la configuración de un sujeto alineado del mundo exterior, el cual por medio de la sistematización de su microcosmos femenino esconde una realidad subyugada regida por la imitación del rol en pos de la supeditación performativa. Inclusive las aspiraciones del pasado, menguadas por el presente enmarcado como suspendido y falso, dimiten de su ser, como si el hecho de ser mujer contrariara los deseos de superación expelidos por la pasión de la juventud: “Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desorden²⁵” (21).

²⁴ “Parecia haber descubierto que todo era susceptible de perfeccionamiento, que a cada cosa se prestaría una apariencia armoniosa; la vida podría ser hecha por la mano del hombre”.

²⁵ “Todo su deseo vagamente artístico hacía mucho que se había encaminado a transformar los días bien realizados y hermosos; con el tiempo su gusto por lo decorativo se había desarrollado suplantando su íntimo desorden”.

Ese desorden íntimo revela las pulsiones que existen en el cuerpo en tanto instancia prelingüística. Sin embargo, todo aquello que emerja desde la pasión, desde la corporalidad, es relegado al espacio del caos, por lo tanto es silenciado.

El relato inicia cuando Ana después de hacer las compras diarias sube al tranvía, como todos los días, para regresar a casa. Durante el inicio del trayecto se presenta al lector el resumen de la vida de la protagonista. Se sabe que es ordenada, que tiene una familia construida, y que todo lo que tiene es fruto de su esfuerzo, porque Ana es la pieza sustancial desde la que núcleo familiar se sustenta para funcionar activamente:

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edificio. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida²⁶ (20).

²⁶ Los hijos de Ana eran buenos, algo verdadero y jugoso. Crecían, se bañaban, exigían, malcriados, por momentos cada vez más completos. La cocina era espaciosa, el fogón estaba descompuesto y hacía explosiones. El calor era fuerte en el departamento que estaban pagando de a poco. Pero el viento golpeando las cortinas que ella misma había cortado recordaba que si quería podía enjugarse la frente, mirando el calmo horizonte. Lo mismo que un labrador. Ella había plantado las simientes que tenía en la mano, no las otras,

Todo crece a su alrededor, menos ella. Su vida corriente se respalda en la premisa de vivir para servir. Sin embargo, el engranaje de la maquinaria que maneja a la perfección subsiste pendiendo de una frágil premisa: cumplir con los decretos predispuestos sobre la feminidad, porque ella descubrió su papel en el mundo sin la posibilidad de exigir uno distinto: “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher” (21), destino que se torno como el presagio de la insatisfacción exportada por los mecanismos de sexuación, impuestos desde la cultura del género como categoría cultural. Al respecto se lee lo siguiente:

Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam com quem trabalha: com persistência, continuidade, alegria²⁷. (21)

Ana elige renunciar a la felicidad en detrimento de su propia superación, porque las condiciones sobre el ser mujer, en tanto sujeto subalterno, impiden la realización en otras esferas de la vida, alineando y uniformando los cuerpos domésticos. No existen otras posibilidades alternativas de conducción: sólo la resignación que abole la alegría con perseverancia. El sacrificio como mecanismo de autocontrol femenino deviene del

sino esas mismas. Y los árboles crecían. Crecía su rápida conversación con el cobrador de la luz, crecía el agua llenando la pileta, crecían sus hijos, crecía la mesa con comidas, el marido llegando con los diarios y sonriendo de hambre, el canto importuno de las sirvientas del edificio. Ana prestaba a todo, tranquilamente, su mano pequeña y fuerte, su corriente de vida.

²⁷ Su juventud anterior le parecía tan extraña como una enfermedad de vida. Había surgido de ella muy pronto para descubrir que también sin la felicidad se vivía: aboliéndola, había encontrado una legión de personas, antes invisibles, que vivían como quien trabaja con persistencia, continuidad, alegría.

predominio de la razón patriarcal desde los ideolectos introyectados sobre la configuración del sujeto subalterno.

Las políticas que construyen cuerpos modelados mediante los organismos de poder inquietan en el reconocimiento de la privación automedida de los impulsos del ello, por tal razón el panóptico habita los cuerpos desde dentro, constituyendo así su propia policía interna. Lo anterior tiene sus fundamentos en la construcción de los sexos en tanto instancias que se contraponen y son interpretadas a través de oposiciones sociales, o por el contrario: como complementarios de sí, lo que trae consigo el fundamento del pensamiento heterosexual. Por tal motivo, partiendo del binomio uniforme sobre la sexuación, sólo existen dos sexos: uno que puede dominar y uno sobre el que recae el peso de la supremacía; “es la opresión la que crea el sexo, y no al revés” (Wittig 22). Y la autoridad no es exclusivamente física, se ejecutan lineamientos que norman las conductas asimilando como natural la subordinación de unos cuerpos frente a otros en aras de la preservación del orden familiar, como entidad que confecciona sujetos dóciles. Es por esto que “la primacía de la diferencia es tan constitutiva de nuestro pensamiento que le impide realizar ese giro sobre sí mismo que sería necesario para su puesta en cuestión, para captar precisamente el fundamento constitutivo” (22). Dicha primacía constituyente del pensamiento social le impide a Ana entender que su feminidad, confinada al orden del hogar, parte de las dinámicas que fundamentan los lineamientos de los roles sociales dentro de la lucha que establecen los razonamientos sobre la diferencia.

No es de extrañar que el anclaje sociocultural de estos patrones de la hegemonía impida que el sujeto produzca sobre sí mismo una personalidad o estilo de vida distanciados de la norma. La política de las coerciones, repito, se sustenta desde la autovigilancia del sujeto. Por tal motivo: “Comprender la realidad social en términos

dialécticos materialistas consiste en captar las oposiciones entre clases término a término y reunir las en un mismo vínculo (un conflicto en el orden social) que es también una resolución (una abolición en el orden social) de las contradicciones aparentes” (22).

Por otro lado, la idea de la mecanización del cuerpo se observa también en el discurso expuesto en el relato al hacer referencia a la limpieza del hogar como compendio de las responsabilidades del cuerpo solícito. La “na hora perigosa da tarde”²⁸(22) surge justo al momento en el que Ana deja de ser imprescindible, cuando su cuerpo doméstico deja de tener utilidad laboral. En esta hora, cuando Ana pierde poder respecto al espacio que controla, las cosas que construyen el hogar, se vuelven contra ella, personificando su miedo a la abulia. Por ello, se habla de una necesidad imperiosa por la ocupación, como si el curso de los días sin los deberes domésticos de tornaran invivibles:

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte

²⁸ “ La hora peligrosa de la tarde”

das raíces negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida²⁹. (22)

La disposición mecánica del espacio privado demuestra que la organización de los roles impide que el sujeto prorrumpe el *locus* al que pertenece, ya que el ser que lo habita carece de valor fuera de él y de la sistematización de su superficie. Este lugar seguro, donde todo tiene una función específica maquinada por el sujeto de acción del texto, pierde cimientos y poder justo cuando la protagonista se encuentra con el otro, en este caso: un ciego. La imagen del invidente desestabiliza sus nociones de normalidad y aquella ternura que se relega al sótano de los sentimientos innecesarios surge desde el cuerpo, y desde la pasión de la juventud impedida. Ana siente piedad y desconfianza por aquel personaje marginado que observa en la calle, en el no lugar, en el sitio indesifrable que no se puede cuantificar. Este encuentro trae consigo la epifanía característica en los textos de Lispector. El mundo de la protagonista, habitable, límpido, asequible, colisiona con la otredad, con el lado oscuro de un mundo público imprevisible que se reconstruye en cada momento y es magnánimo e hipersensorial. El otro, es discrepante y no funge como arquitecto de la mecánica precisa del mundo programado de la protagonista. Es ilegible ya que su manera de asimilar el mundo, y las cosas del mundo, es contraria a los presupuestos que rigen las tendencias de ordenación del sujeto doméstico.

²⁹ Su precaución se reducía a cuidarse en la hora peligrosa de la tarde, cuando la casa estaba vacía y sin necesitar ya de ella, el sol alto, y cada miembro de la familia distribuido en sus ocupaciones. Mirando los muebles limpios, su corazón se apretaba un poco con espanto. Pero en su vida no había lugar para sentir ternura por su espanto: ella lo sofocaba con la misma habilidad que le habían transmitido los trabajos de la casa. Entonces salía para hacer las compras o llevar objetos para arreglar, cuidando del hogar y de la familia y en rebeldía con ellos. Cuando volvía ya era el final de la tarde y los niños, de regreso del colegio, le exigían. Así llegaba la noche, con su tranquila vibración. De mañana despertaba aureolada por los tranquilos deberes. Nuevamente encontraba los muebles sucios y llenos de polvo, como si regresaran arrepentidos. En cuanto a ella misma, formaba oscuramente parte de las raíces negras y suaves del mundo. Y alimentaba anónimamente la vida.

Cuando Ana se encuentra con el ciego, el tono del discurso cambia, todo se magnifica y la hipérbole desequilibra su forma de analizar sus sensaciones y pensamientos al experimentar una crisis de los sentidos a partir del violento sacudimiento del tranvía.

Esta agitación hace que los huevos que trae en sus bolsas de mandado se quiebren sobre ella, y la fragilidad vivida en este acontecimiento permea el discurso de la inestabilidad del ser. Al respecto se lee lo siguiente:

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicles mergulhara

o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa³⁰. (25)

La situación de magnificación sensorial exporta una nueva Ana, la cual reconoce múltiples posibilidades de sentir la vida fuera de la normalización establecida dentro de su espacio reconfortante. La dominación del género hace que la categoría mujeres subsista gestionando un conjunto de hechos y de datos que establecen la edificación política, donde incluso los pensamientos y las sensaciones permanecen sujetos a la norma. El ciego permite que Ana se reconozca en el otro y que observe las fisuras de la vida en el hogar, aquella que

³⁰ La bolsa de malla era áspera entre sus dedos, no íntima como cuando la había tejido. La bolsa había perdido el sentido, y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con las compras en el regazo. Y como una extraña música, el mundo recomenzaba a su alrededor. El mal estaba hecho. ¿Por qué?, ¿acaso se había olvidado de que había ciegos? La piedad la sofocaba, y Ana respiraba con dificultad. Aun las cosas que existían antes de lo sucedido ahora estaban precavidadas, tenían un aire hostil, perecedero... El mundo nuevamente se había transformado en un malestar. Varios años se desmoronaban, las yemas amarillas se escurrían. Expulsada de sus propios días, le parecía que las personas en la calle corrían peligro, que se mantenían por un mínimo equilibrio, por azar, en la oscuridad; y por un momento la falta de sentido las dejaba tan libres que ellas no sabían hacia dónde ir. Notar una ausencia de ley fue tan súbito que Ana se agarró al asiento de enfrente, como si se pudiera caer del tranvía, como si las cosas pudieran ser revertidas con la misma calma con que no lo eran. Aquello que ella llamaba crisis había venido, finalmente. Y su marca era el placer intenso con que ahora gozaba de las cosas, sufriendo espantada. El calor se había vuelto menos sofocante, todo había ganado una fuerza y unas voces más altas. En la calle Voluntarios de la Patria parecía que estaba pronta a estallar una revolución. Las rejas de las cloacas estaban secas, el aire cargado de polvo. Un ciego mascando chicle había sumergido al mundo en oscura impaciencia. En cada persona fuerte estaba ausente la piedad por el ciego, y las personas la asustaban con el vigor que poseían. Junto a ella había una señora de azul, ¡con un rostro! Desvió la mirada, rápido. ¡En la acera, una mujer dio un empujón al hijo! Dos novios entrelazaban los dedos sonriendo... ¿Y el ciego? Ana se había deslizado hacia una bondad extremadamente dolorosa.

persiste guarecida y sistemática. El malestar que ha transformado el mundo de la narración no es negativo, por el contrario constituye el equilibrio de las zonas indecibles. El cruce con la alteridad le recuerda a Ana que existen bondades dolorosas. Éstas se fundamentan en la exacerbación de los sentidos antes silentes dentro del juego maniqueo del hogar y de sus especificaciones pueriles suspeditadas por el funcionamiento de la performatividad del sujeto. Lo que deriva del extrañamiento de la identificación con el otro frente a una realidad que se desfasa de su cronotopo es precisamente el descubrimiento de la provisionalidad del ser. Con ello el orden social, oficial, se desenmascara en el texto desde la contemplación de las realidades alternativas. La mujer al desestabilizar la razón patriarcal renuncia a su vida programada, sujeta a la razón y al orden doméstico y se reconoce desde una nueva experienciación corporal que la hace consciente sobre sus posibilidades de ser, a partir del cuerpo y de su manera de renombrar y asimilar las cosas que la rodean.

La significación de este suceso a partir de la conciencia provista de una nueva sensibilidad permite que se reproduzca la composición compleja del ser que descubre las posibilidades del mundo. El cuerpo, como fuente de conocimiento y contacto reproduce no sólo las zonas iluminadas, sino también los espacios de oscuridad que el ciego desde su no visión expide al texto. La cognición femenina se fundamenta en el amor y en la piedad, y relega al terreno de la opacidad la falta de sentido impedido por la maquinaria matemática de su vida en el hogar.

Ahora bien, después de la develación de esta otra realidad más humana y plural, el escenario cambia al dar un vuelco de la vida urbana, donde transcurre el tiempo del tranvía, hacia un espacio natural constituido por el Jardín Botánico. Después de la turbación ocasionada por la toma de conciencia de la protagonista, ésta se pierde entre la nueva oscuridad que le es permitida experimentar gracias al acontecimiento donde el ciego funge

como piedra toral del cambio de paradigmas. Al perderse llega al jardín donde percibe sonidos y olores con su nueva sensibilidad y su lado asido a la naturaleza eclosiona de su discurso:

Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.³¹(27)

La alegoría de este nuevo mundo, virgen, impenetrable se desencadena desde la lógica del asombro y de la fascinación monstruosa por lo no explorado. Esos nuevos terrenos físicos y de la conciencia combinan experiencias ambiguas que se compenetran con la búsqueda de equilibrio del sujeto. Este suceso, como epítome del viaje se desentraña desde acontecimientos que se experimentan como epifanías parcialmente iluminadoras que

³¹ En el Jardín se hacía un trabajo secreto del cual ella comenzaba a percibirse. En los árboles las frutas eran negras, dulces como la miel. En el suelo había caroços llenos de orificios, como pequeños cerebros podridos. El banco estaba manchado de jugos violetas. Con suavidad intensa las aguas rumoreaban. En el tronco del árbol se pegaban las lujosas patas de una araña. La crudeza del mundo era tranquila. El asesinato era profundo. Y la muerte no era aquello que pensávamos. Al mismo tiempo que imaginario, era un mundo para comerlo con los dientes, un mundo de grandes dalias y tulipanes. Los troncos eran recorridos por parásitos con hojas, y el abrazo era suave, apretado. Como el rechazo que precedía a una entrega, era fascinante, la mujer sentía asco, y a la vez era fascinada.

ordenan sentimientos de desvío y destierro con la fascinación y paz que envuelve la naturaleza en su mayor expresión en correspondencia con el sitio que envuelve a la protagonista. Ana regresa al cimiento ontológico de la era primigenia, aquella que se erige fuera de la alineación por el orden doméstico como sustrato de su mundo privado.

En el espacio de la oscuridad del ciego, del jardín, los sentidos explotan al igual que la estufa descompuesta del apartamento de Ana. Los signos de la materia se disgregan y pueden ser renombrados desde el nacimiento de un sujeto libre de convenciones, asombrado con la riqueza del mundo salvaje. “As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada”³² (27). El abandono nace de la empatía con el otro y a partir del descubrimiento de un espacio misterioso y seductor en el cual el sujeto se sumerge profusamente hasta bordear con lo feroz. Los códigos morales cambian porque no existen aparatos ideológicos que anclen sus ideales normativos sobre la naturaleza brutal: “A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas”³³ (27), por ello los objetos son ambiguos y vívidos, inclasificables. El espacio del Jardín Botánico representa y procrea las correspondencias de subordinación, intercambio plural y de acercamiento corporal que son signos ambivalentes de los opuestos universales tales como vida y muerte, permanencia y fugacidad. Con ello se difuminan las relaciones clásicas y tradicionales en la escala de

³² “Los árboles estaban cargados, el mundo era tan rico que se pudría. Cuando Ana pensó que había niños y hombres grandes con hambre, la náusea le subió a la garganta, como si ella estuviera grávida y abandonada”.

³³ “La moral del Jardín era otra. Ahora que el ciego la había guiado hasta él, se estremecía en los primeros pasos de un mundo brillante, sombrio, donde las victorias-regias flotaban, monstruosas”.

jerarquía que dan primacía a unos cuerpos sobre otros. El tiempo se suspende y Ana es capaz de olvidar su yo doméstico. Sin embargo, regresa al presente al recordar su responsabilidad de madre: “Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda³⁴” (27).

Al volver a casa el ambiente ascético la agobia: “Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver”³⁵ (28). Su piedad por el ciego es tan arbrumadora que su mundo de espacio cerrado le parece moralmente reprochable. El contraste de atmósfera permite que se cuestione el funcionamiento del mundo y llege a sentir vergüenza por experimentar ganas de vivir fuera de este orden: “De que tinha vergonha? Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha?”³⁶(29). El impulso vital de Ana, la piedad, la vergüenza, y la reestructuración de su imaginario se consolidan desde el enfrentamiento entre la fragilidad prefabricada del espacio doméstico sobre el conocimiento de las rutas alternas y peligrosas que constituyen el espacio exterior. La edificación de la entidad femenina desde el espacio de poder público

³⁴ “Pero cuando recordó a los niños, frente a los cuales se había vuelto culpable, se irguió con una exclamación de dolor. Tomó el paquete, avanzó por el atajo oscuro y alcanzó la alameda”.

³⁵ “Abrió la puerta de la casa. La sala era grande, cuadrada, los picaportes brillaban limpios, los vidrios de las ventanas brillaban, la lámpara brillaba: ¿qué nueva tierra era ésa? Y por un instante la vida sana que hasta entonces llevara le pareció una manera moralmente loca de vivir”.

³⁶ “¿De qué tenía vergüenza? No había cómo huir. Los días que ella había forjado se habían roto en la costra y el agua se escapaba. Estaba delante de la ostra. Y no sabía cómo mirarla. ¿De qué tenía vergüenza?”

entra en pugna al reproducirse en el texto la colisión ante los contrarios hiperbolizados. Sin embargo, Ana ha cambiado y a pesar de permanecer resguardada en el espacio que ella misma fabricó con sus manos, encuentra dentro del hogar la esencia salvaje del espacio natural:

Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão.³⁷(30)

Por último, puede observarse como en “Amor” existe una lucha entre dos espacio que se contraponen desde el ideal de construcción de cuerpos uniformes. Los postulados de género desde la diferencia como categoría sistemática emiten la configuración de un sistema binario de sexuación que condiciona el deber ser de los cuerpos. Desde los análisis literarios con perspectiva de género se obtienen interpretaciones de la realidad a partir de perspectivas epistemológicas sobre la sociedad y sus relaciones de poder. Por ello es importante acotar que esta perspectiva comprende una problemática sustancial: la evidenciación de las construcciones culturales que desde el poder diferencian a los humanos y los modelizan para así poder ejercer control sobre ellos. Por medio del arte literario, como vehículo de enunciación de mundo, se puede acceder a los espacios sensibles que emiten la disonancia de los discursos interiorizados, para así poder desanclar los estereotipos que condicionan el conducir de los cuerpos.

³⁷ “Llevando el florero para cambiar el agua -estaba el horror de la flor entregándose lânguida y asquerosa a sus manos. El mismo trabajo secreto se hacía allí en la cocina. Cerca de la lata de basura, aplastó con el pie a una hormiga. El pequeño asesinato de la hormiga. El pequeño cuerpo temblaba. Las gotas de agua caían en el agua inmóvil de la pileta. Los abejorros de verano”.

CONCLUSIONES

El examen de los relatos analizados en esta tesis permite afirmar, desde la teoría literaria y desde las ciencias humanas, que el cuerpo es una instancia textual y física, que de manera simbólica y real autoriza el estudio de la sujeción del sujeto subalterno. Las políticas de las coerciones del cuerpo, instauradas por los aparatos de Estado que fijan las fronteras entre los cuerpos inteligibles y los cuerpos dóciles han dominado el cuerpo para esgrimir sobre él con la premisa de construir sujetos moldeables.

En esta investigación se realizó una revisión cultural e histórica sobre las estrategias que restringen la viabilidad de los cuerpos desde la instauración del género. Lo anterior se sustenta en la visibilización de las políticas de generización de los cuerpos y en su influencia tácita en la noción de corporalidad femenina desde la construcción nacional del ser latinoamericano a partir de un proceso histórico de modernización paternalista. Por ello, los ideales de regularización expiden entidades corporales manejables que puedan ser educadas y normadas.

De la misma manera, se expuso y teorizó acerca de la construcción de la crítica literaria feminista, desde el inicio de los movimientos militantes hasta el nacimiento de un feminismo postestructural que desestabiliza las confusiones entre sexo y género y da pie a la reescritura del cuerpo femenino en la literatura.

En *Pétalos y otras historias incómodas* el análisis literario me llevó a la conclusión de que la existencia de tendencias ortodoxas que generizan los cuerpos desde el ideal de normalización se enfatiza en la representación de los sujetos obsesivos a través de la escritura. Así mismo, como parte de las inquietudes literarias de Nettel, en su producción escritural se exhibieron las políticas del mercado del cuerpo como epítome de la invención del sexo bello en tanto construcción de la representación cultural de género. La compulsión

y las monomanías de sus personajes permitieron que se llevara a cabo un estudio interpretativo sobre el cuerpo compulsivo para dar cuenta de la diversidad de corporalidades que se edifican en América Latina desde la configuración de relatos sobre cuerpos no generizados que son herederos del discurso alternativo.

De la misma forma, con el análisis del cuerpo abducido en *La rebelión de los niños* como metáfora de la censura pudo advertirse que la escritora como ente físico que experimenta una realidad social específica, en este caso la dictadura uruguaya, utiliza el lenguaje como herramienta de poder para exponer las inequidades sucitadas en tiempos de censura. De tal manera, se observa que en la ficción se construyen espacios paralelos a la realidad utilizando un lenguaje simbólico para descubrir procesos sociales que incluso llegan a predecir la realidad histórica. Por ello, la crítica que prorrumpe Peri Rossi hacia los organismos que fundamentan el poder político la posiciona en un lugar de poder intelectual y discursivo que perfila, desde sus propias perspectivas como escritora, el devenir de la catástrofe social de su nación.

Ahora bien, el estudio sobre el cuerpo subyugado en *Laços de familia*, escrito dos décadas previas a *La rebelión de los niños* y casi medio siglo antes que *Pétalos y otras historias incómodas*, evidencia de forma retrospectiva el análisis de la construcción de los cuerpos que aquí me ocupan. Los aportes de Clarice Lispector como narradora son sustanciales para la evolución de la literatura latinoamericana: sus narraciones condescienden al examen de la cimentación de un sujeto femenino migrante, sudamericano, que representa la concientización del sumario cultural del ser mujer desde el discurso introyectado por un yo sometido a los roles de género. Por ello, la problemática fundamental de sus relatos se visibiliza a partir de la infelicidad experimentada por el sujeto doméstico al sentirse supeditado por el sujeto de poder. En este sentido, a diferencia de la

intencionalidad política y militante que existe latente en la narrativa de Peri Rossi, y de la exhibición de sexualidades alternativas y no generizadas en la literatura subversiva de Nettel, Clarice escribe desde la supeditación del sujeto subalterno, debido a que sus personajes reproducen a través de la conciencia el colapso que deviene del encuentro con la alteridad. Es decir, sus voces femeninas subvertien la razón patriarcal desde la elucubración filósica de su condición de sujeto impedido. Lo anterior sucede debido a la reincidencia discursiva de un suceso frecuente que desencadena la superposición de una realidad cultural que se ajusta a las ordenanzas de su cronotopo.

Nettel escribe desde la postmodernidad mediante un discurso valiente que expide variaciones sobre la corporalidad. Las obsesiones y filias de sus personajes dejan entrever la nueva apertura existente sobre los cuerpos alternativos que se construyen desde su propia individualidad. Peri Rossi escribe exiliada de su patria durante la guerra civil y la dictadura uruguaya, y utiliza la voz del infante en un discurso abducido por el adulto para visibilizar el terror de su tiempo histórico. Lispector escribe desde la posguerra, desde la descolonización, desde la guerra fría. Por ello su voz es discurso introyectado en la conciencia y narra desde una voz históricamente subalterna los mecanismos mentales mediante los cuales se erige un yo femenino crítico.

Por último, el examen sobre las representaciones del cuerpo en México, Uruguay y Brasil, en distintos tiempos históricos y desde la voz de tres autoras latinoamericanas permite que exista una concientización en torno a mecanismos que sexúan los cuerpos subalternos. Por ello, es necesario desestabilizar la existencia sexual por medio del arte literario para que los valores esenciales del sujeto medien en la representación de nuevos enfoques de la realidad en los textos y se activen como reflejo de una realidad sociocultural que no se encuentre supeditada por la noción de poder. Así mismo, se espera que con la

apertura hacia las subjetividades alternativas en literatura se transgredan los principios valorativos que se generan en el poder, que proceden en virtud de la uniformidad, y que han conformado el imaginario del mundo occidental.

Bibliografía:

- Aínsa Fernando. *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Trilce, 1993.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de estado / Freud y Lacan*. Trad. José Sazbón y Alberto J. Pla. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *Los usos sociales de las ciencias*. Trad. Alfonso Buch. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 2000.
- Bundgaard, Ana. “Del discurso feminista y la poética de una llamada escritura femenina”. *Mujer y literatura mexicana y chicana: cultura en contacto*. Aralia López-González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, coords. Tijuana: El Colegio de México/ El Colegio de la Frontera Norte, 1987.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007
- , *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance: A Study of Women in Contemporary Philosophy*. Nueva York: Routledge, 1991.
- , *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- , “Género, identidad y multiculturalismo”. *Nación diversidad y género. Perspectivas críticas*. Bastida y Rodríguez, eds. Barcelona: Antrophos, 2010.
- Castelar, Felipe. “Identidad sexual, performatividad y abyección”. *Ejercicios filosóficos*. Cochabamba: Universidad del Valle, 2007.

- Cixous, Hélène. *Reading with Clarice Lispector*. Trad. Verena Andermat. Minnessota: University of Minnessota Press, 1990.
- Cossío Woodward, Miguel. *Clarice Lispector: cuentos reunidos*. Madrid: Siruela, 2008.
- Dennett, Daniel. *Condiciones de la cualidad de persona*. Trad. Lorena Murillo. UNAM: Cd. de México, 1989.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Trad. de Pablo Palant. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1969.
- De María, Gómez Rubí. “Género, cultura y filosofía”. *Filosofía cultural y diferencia sexual*. México: Plaza y Valdés, 2002.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. *De la sensualidad a la violencia de género. La modernidad y la nación en las representaciones de la masculinidad en el México Contemporáneo*. Trad. de Rosina Conde. México: Publicaciones de la Casa Chata, 2013.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo Veintiuno, 1976.
- , *Hermenéutica del sujeto*. Trad. de Fernando Álvarez- Uría. Madrid: Ediciones Endymión, 1987.
- Freud, Sigmund. *El yo y el ello*. Trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Gergen, Kenneth. *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. Nueva York: Basic Books, 1991.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín, comps. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- Golubov, Nattie. *Teoría literaria feminista*. México: UNAM, 2012.

- Grinberg, Leon y Grinberg, Rebeca. *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza, 1984.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Trad. de Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2007.
- Kristeva, Julia. *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: FCE, 1999.
- , *Pouvirs de l'horreur*. París: Éditions du Seuil, 1980.
- Maura, Antonio. *El discurso narrativo de Clarice Lispector*. Tesis Doctoral: Departamento de Filología Románica. Madrid: Universidad Complutense, 1997.
- Nettel, Guadalupe. *Pétalos y otras historias incómodas*. México: Anagrama, 2008.
- Núñez Noriega, Guillermo. *Sexo entre varones. Poder y resistencia en el campo sexual*. Hermosillo: El Colegio de Sonora, 1994.
- Lipovetsky, Gilles. *La tercera mujer*. Trad. Rosa Alapont. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Lispector, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: F. Alves, 1960.
- , *Lazos de Familia*. Trad. Cristina Peri Rossi. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Offen, Karen y Ferrandis, Marisa. "Definir el feminismo: un análisis histórico comparativo". *Historia Social* 9 (1991): 103-135.
- Olivera, Jorge. "El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa". *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 34 (2005) 43-69.
- Osuna, Gabriel. *La perspectiva del género en la literatura. Ensayos de narrativa mexicana contemporánea*. México: PEARSON, 2016.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Peri Rossi, Cristina. *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- Rama, Ángel. *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca, 1972.

- Riquer Fernández, Florinda. *Del movimiento feminista a la Institución: ¿Una historia que aún no puede contarse?* México: Universidad Veracruzana, 2005.
- Tuñón, Julia, comp. *Enjaular los cuerpos: normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México, 2008.
- Sánchez Fernández, Leyshack. “La narrativa de Cristina Peri Rossi”. Tesis doctoral. La Coruña: Universidad de Coruña, 2007.
- Scott, Joan. “El género una categoría útil para el análisis histórico”. *Género e historia*. Trad. Consol Vilà I. Boadas. México: FCE/UACM, 2008.
- Serret, Estela. *Identidad femenina y proyecto ético*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2002.
- Showalter, Elaine. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Londres: Virago, 1986
- Spivak, Gayatri en P. Williams y L. Chrisman (Comps). “Can the subaltern speak?” *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. New York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-11.
- Verani, Hugo. “Narrativa uruguaya contemporánea: tradición y ruptura”, en H. J. Verani, *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce/ Librería Linardi y Risso, 1996.
- Vieyra, J. Jaime. “Los estudios de la mujer y la nueva cultura”. *Filosofía cultural y diferencia sexual*. México: Plaza Valdés editores, 2002.
- Vivero Marín, Cándida. *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana*. Guadalajara, Jalisco: editorial Universidad de Guadalajara, 2010.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual*. Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2006.

Zavala, Lauro. "Un modelo para el estudio del cuento". *Casa del Tiempo* 90-91 (2006): 26-31.

---, *Cartografías del cuento y la minificción*. Barcelona: Editorial Renacimiento, 2004.

Zizek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat Núñez. Cd. de México: Siglo XXI, 2003.