

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

El quiebre de los dogmas: Debate feminista, transgresión y duelo en obras escogidas de Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2z3259q4>

Author

Varela, Tanya V.

Publication Date

2011

Peer reviewed|Thesis/dissertation

El quiebre de los dogmas: Debate feminista, transgresión y duelo
en obras escogidas de Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi

By

Tanya V. Varela

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

Graduate Division

of the

University of California, Berkeley

Committee in charge:

Professor Francine Masiello, Chair

Professor Estelle Tarica

Professor Laura E. Pérez

Fall 2011

Abstract

Shattering Dogma: Feminist Debate, Transgression and Mourning
in Selected Works by Gioconda Belli, Diamela Eltit and Cristina Peri Rossi

by

Tanya V. Varela

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Francine Masiello, Chair

This dissertation examines selected works of renowned authors Gioconda Belli, Diamela Eltit and Cristina Peri Rossi, with the objective of identifying the various levels of resistance that emerge from their texts against authoritative and dogmatic discourses—especially feminism--prevalent in 1980's Latin America. Assessing how these women writers manage to break away from the decade's normative discursive tone, the introductory chapter discusses the cultural and historical factors that contribute to produce the distinctive qualities that define Latin American feminist thought.

An elaborate comparative analysis in the core chapters leads me to examine to what extent Belli, Eltit and Peri Rossi both address and erode the ideological dogmatism and the essentialist tendencies that prevail in feminism. In these chapters, I also study their proposals for alternative representations of gender through innovative aesthetic quests. I argue that through ideological and aesthetic transgression, these writers attempt, with varying degrees of success, to drastically subvert and dismantle notions such as 'patriarchy,' 'femininity,' 'motherhood' and 'family'. In doing so, they liberate their respective texts from heavy categorical burdens and allow these politically disputed concepts to be aesthetically produced, reformulated, and modified. I propose that by positing a profoundly self-critical brand of feminism, these novelists rearticulate the theoretical and aesthetic debates in each of their selected works, and establish a healthy distance between the rigidity of militant ideological discourses and their literary production.

In the last chapter, I analyze three recent novels by this trio of authors, seen in light of their contributions—in the 1980's-- to reformulating the dogmatically-oriented feminist discourse and now, at the start of the millennium, under the shadow of a less strident post-feminism that has settled in Latin America. I conclude that, just as the act of transgression was indeed necessary as a means to break away from the rigid symptoms detected in 1980's feminism, these recent texts are framed within an equally forceful imperative of mourning, which stems from the vacuum left by a shattered feminist dogma and the installation of a new global cultural context that has effectively co-opted and neutralized debates on gender. In the end, though this outcome is seemingly ironic, it has nevertheless propelled Belli, Eltit and Peri Rossi to continue their creative quests for contestatory new discursive proposals, while still searching for balance in the never-ending negotiation between aesthetics and ideology.

Dedicatoria

A mi padre,
porque, distinto a mí, nunca dudó que un día vería este proyecto culminado.
Gracias por tu apoyo y amor incondicional.
Te quiero.

Tabla de contenido

RECONOCIMIENTOS.....	iii
Capítulo I	
INTRODUCCIÓN: DEL DEBATE FEMINISTA DE LOS OCHENTA AL POSFEMINISMO DEL NUEVO MILENIO EN LATINOAMÉRICA	1
Los ejes del debate feminista de los ochenta	1
Los giros del debate feminista en el contexto latinoamericano	6
Voces tajantes: las novelas ochentistas de Belli, Eltit y Peri Rossi	13
La posmodernidad, el posfeminismo y su diálogo con nuestras novelistas.....	15
Voces divergentes: las novelas recientes de Belli, Eltit y Peri Rossi.....	19
Capítulo II	
ENTRE ESENCIALISMO Y CONSTRUCTIVISMO: LA (RE)ARTICULACIÓN DE LOS DOGMAS FEMINISTAS EN <i>LA MUJER HABITADA</i>	23
Capítulo III	
<i>POR LA PATRIA</i> : EL QUIEBRE DE TODO DISCURSO AUTORITARIO	45
Capítulo IV	
<i>LA NAVE DE LOS LOCOS</i> : EL DISCURSO ANTI-IDENTITARIO Y LA ABOLICIÓN DE LOS DOGMAS.....	65
Capítulo V	
LAS OCHENTISTAS FRENTE AL NUEVO MILENIO: RUTAS DIVERGENTES HACIA EL POSFEMINISMO	86
La nostalgia esencialista en <i>El infinito en la palma de la mano</i>	86
Discursos desolados en <i>Jamás el fuego nunca</i>	93
Ironía y zonas trucas en <i>El amor es una droga dura</i>	102
CONCLUSIONES: EL DUELO ANTE LAS TRIZAS	110
OBRAS CITADAS.....	116

Reconocimientos

Este proyecto doctoral, el cual abarca mucho más que las páginas que componen la tesis, ha llegado a concretarse gracias al vital apoyo de varias personas.

Le debo el mayor agradecimiento, sin duda, a mi profesora Francine Masiello, por su firme disposición a ofrecerme su guía y consejo durante las distintas etapas de este proceso. Gracias, Francine, por tu trato siempre respetuoso, honesto y alentador hacia mi trabajo. Asimismo, te agradezco profundamente que hayas desafiado mis momentos de temor y titubeo, y que me hayas lanzado y empujado a sacarle el máximo provecho posible a esta experiencia doctoral. A tu tenaz insistencia le debo muchos logros de los cuales hoy me siento muy orgullosa. Por eso, de corazón, te doy las gracias.

A las profesoras Estelle Tarica y Laura Pérez, les agradezco infinitamente la libertad que me otorgaron para escribir según mi trasfondo y criterio, así como las conversaciones iluminadoras y estimulantes que sostuvimos, sobre todo durante la etapa final de este proyecto. Espero que ese valioso diálogo se continúe.

Un reconocimiento muy especial va para Verónica López, por su extraordinaria habilidad para resolver exitosamente toda complicación administrativa que le pusiera de frente. Gracias, Vero, por mantenerme siempre a flote y en las mejores condiciones para llegar a cruzar la meta. Volveré a visitarte más pronto de lo que imaginas.

En un nivel mucho más personal, le agradezco profundamente a mi madre los poderosos efluvios enviados, y esa sabia perspectiva con la que tantas veces me motivó durante estos años de trabajo. Gracias, sobre todo, por recibirme siempre con el mismo amor en cada regreso. Te quiero muchísimo.

Y, finalmente, a Aida, por ser mi cómplice y todo. ¡Lo logramos!

Capítulo I

Introducción: Del debate feminista de los ochenta al posfeminismo del nuevo milenio en Latinoamérica

LOS EJES DEL DEBATE FEMINISTA DE LOS OCHENTA

Durante las postrimerías del siglo XX, específicamente durante la década del ochenta, se registra una proliferación notable de autoras latinoamericanas que actualmente ocupan un lugar muy significativo en el campo literario del continente. A partir de esta proliferación, comienzan a surgir nuevos cuestionamientos para las/os teóricas/os de las letras que se enfrentan a un corpus con características nuevas y particulares. En este contexto, novelistas como la nicaragüense Gioconda Belli (1948), la chilena Diamela Eltit (1949) y la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), quienes nos ocupan en el presente trabajo, se dedican a explorar en sus obras literarias las situaciones y los posicionamientos del género femenino en las sociedades latinoamericanas. A través de este ejercicio artístico e intelectual, estas escritoras buscan, entre otras finalidades, interpretar las similitudes y diferencias existentes entre las particularidades latinoamericanas y las problemáticas que dieron lugar a los iniciales debates teóricos sobre el género en los países del llamado Primer Mundo. Más importante aún, las escritoras intentan postular en sus obras preguntas más complejas que buscan establecer relaciones entre el género sexual y la literatura. Tanto desde los estudios culturales como desde otras disciplinas, como la sociología o las ciencias políticas, las obras realizadas por mujeres exigen un acercamiento que analice con detenimiento de qué manera y en qué condiciones se inscribe esta literatura en los espacios culturales. En otras palabras, ¿con qué recursos y herramientas expresan y textualizan las escritoras el horizonte femenino (si es que existe tal horizonte)? ¿Qué claves de lectura proponen?

En su ensayo panorámico “Sujetos imprevistos” (2004), Helena Cabello y Ana Carceller trazan esquemáticamente los ejes del debate feminista durante las últimas décadas, y su contenciosa interacción con el ámbito artístico. Las estudiosas se remontan al momento crucial de 1949, cuando Simone de Beauvoir articuló en su emblemática obra teórica *El segundo sexo*, uno de los interrogantes más trascendentales para la historia del feminismo: “... ¿es suficiente cambiar las leyes, las instituciones, las costumbres, la opinión pública y toda la estructura social para que mujeres y hombres se conviertan en semejantes?” (511). Durante la década de los cincuenta, el feminismo representado por Beauvoir y retomado por varias feministas, sobre todo norteamericanas, se dedicó durante mucho tiempo a debatir para resolver esta pregunta. Más tarde, en los años sesenta y setenta, la pregunta fue rescatada y reformulada:

¿Se desea realmente esa semejanza? ¿Tenemos mujeres y hombres las mismas metas, los mismos sueños, las mismas vivencias? Por el hecho de reconocerse como el producto de una construcción cultural elaborada históricamente en oposición binaria al también construido rol masculino, ¿se debe asumir como deseable un destino andrógino, definido mayoritariamente por quienes detentan el poder en la negociación del futuro destino humano? (Cabello, párr. 9)

Ese feminismo radical surgido en Estados Unidos en la década de los cincuenta se caracterizó por constituir un sistema de ideas encaminadas a luchar contra el llamado “sistema patriarcal”, es decir, una lucha contra el discrimin que cuyas reivindicaciones apuntaron a lograr la absoluta igualdad de derechos entre la mujer y el hombre. Según Ana De Miguel, en su ensayo

“Feminismo de la diferencia y últimas tendencias”, las ideas y conceptos del feminismo radical evolucionaron hacia un nuevo tipo de feminismo bautizado por Alice Echols como ‘feminismo cultural’: “La evolución radica en el paso de una concepción constructivista del género, a una concepción esencialista. Pero la diferencia fundamental está en que mientras el feminismo radical -y también el feminismo socialista y el liberal- lucha por la superación de los géneros, el feminismo cultural parece afianzarse en la diferencia” (De Miguel, párr. 2). Más adelante en su ensayo, De Miguel sostiene que el feminismo cultural, representado, entre otras, por Mary Daly y Adrienne Rich, propone que existe una “naturaleza” o “esencia” femenina, y en este sentido proclaman que el enemigo de las mujeres no es únicamente el sistema social, las instituciones económicas o una serie de convicciones desfasadas, sino la masculinidad en sí misma y, en ciertos casos, lo que es masculino desde un punto de vista biológico. Asimismo, la estudiosa recalca que una corriente similar surgió en Francia con el nombre de “feminismo de la diferencia”, que basándose fundamentalmente en teorías psicoanalíticas, aboga por la defensa de la diferencia sexual. En Francia, el “feminismo de la diferencia”, representado por Hélène Cixous y, sobre todo, Luce Irigaray, critica duramente al feminismo igualitario y propone que asimilar las mujeres a los varones resulta funcional al paradigma entendido como patriarcal (De Miguel, párr. 3).

Este es, por lo tanto, un debate abierto que se ha instalado desde el comienzo en las distintas corrientes feministas y del que participan directa o indirectamente las novelistas latinoamericanas cuyas obras nos disponemos a analizar. Es decir, más allá de las reivindicaciones comunes y la toma de conciencia, las corrientes feministas que dialogan con nuestras novelistas se dividen entre quienes defienden los presupuestos esencialistas y quienes los rechazan en virtud del constructivismo. Según lo que plantea Elizabeth Grosz en *Space, Time and Perversion*,

[e]sencialismo es un término raramente definido o explicado explícitamente en contextos feministas, pero con una historia larga e ilustre dentro del desarrollo de la filosofía occidental. Aquí se refiere a la atribución de una esencia fija a la mujer. La esencia de la mujer se asume como dada y universal, y se identifica por lo general, aunque no necesariamente, con la biología y características naturales de la mujer. (20)

Por su parte, las feministas constructivistas señalan que el esencialismo surge en la sociedad patriarcal, ya que se trata de un pensamiento que atribuye características, sensibilidades y comportamientos determinados según el género sexual, tanto para hombres como para mujeres. El esencialismo funciona, entonces, por la conjunción de un pensamiento biologicista aunado a las distinciones establecidas por el psicoanálisis: el instinto maternal, la empatía, la no competitividad, entre otros. El gran problema del esencialismo radica en que concebir una serie de características generales compartidas, implicaría “un límite sobre las variaciones y posibilidades de cambio”, ya que “no es posible para un sujeto actuar en contra de su esencia” (Grosz 22). No obstante, las feministas que se inclinan por el esencialismo sostienen que buscan una “recuperación dignificada y ensalzada de esa diferencia esencial; ampliándola, estudiándola y convirtiéndola en punto de partida para la construcción de una opción vital renovada y celebratoria” (Cabello, párr. 12).

El debate esencialismo - constructivismo ha abierto amplias brechas entre las estudiosas del feminismo. Diana Fuss intenta asumir una postura híbrida, la cual explica en *Essentially Speaking*:

No soy, ni mucho menos, la primera feminista que sugiere que necesitamos mantener la idea de mujer como clase social por razones políticas. Sin embargo, me gustaría llevar esta convicción a sus últimas consecuencias, sugiriendo que de lo que el feminismo no puede prescindir es de la política, esencial para sus múltiples auto-definiciones. En mi opinión, resulta revelador que los construccionistas se muestren dispuestos a desplazar la ‘identidad’, el ‘yo’, la ‘experiencia’, y prácticamente cualquier otra categoría autoevidente excepto la política, hasta el extremo de que es difícil imaginar un feminismo apolítico, la política surge como esencia del feminismo. (31)

Queda claro que el feminismo, desde sus comienzos, se ha visto plagado de batallas teóricas internas, incluso al intentar asignar definiciones a términos centrales como “mujer” o “lo femenino” y cómo interpretar estos conceptos claves.

En el campo de la literatura, esta polémica también tuvo repercusiones y generó la corriente que se planteaba la exploración de una “escritura femenina”, discusión encabezada por Hélène Cixous y otras críticas literarias francesas. Según plantea Toril Moi en su clásico libro de teoría literaria feminista, “para Cixous, los textos femeninos son textos que ‘tratan de la diferencia’, como dijo en una ocasión, luchan contra la lógica falocéntrica dominante, rompen las limitaciones de la oposición binaria y gozan con los placeres de un tipo de escritura más abierta” (118). Sin embargo, el concepto de “la diferencia”, abordado desde la práctica artística y política llevó a otra controversia, ya que su definición se basa en una dialéctica oposicional y excluyente, lo que implica restringir el campo de acción a la búsqueda de lenguajes y ámbitos que no hayan sido apropiados por la masculinidad. A su vez, el concebir lo femenino como mera oposición y ausencia de lo masculino puede terminar reforzando los mismos estereotipos cuestionados por estas teóricas.

Por su parte, las feministas radicales se reafirmaron en su pensamiento constructivista, y bajo la conocida consigna beauveriana “No se nace mujer: llega una a serlo”, continuaron defendiendo la idea de que el género es “una construcción social cuya fluctuación es posible en el devenir histórico y que se halla en constante negociación desde el mismo momento en el que su perennidad comienza a ser cuestionada” (Cabello, párr. 13). Asimismo, la práctica artística cercana al feminismo constructivista se centró en propiciar una actitud crítica hacia los modos de representación tradicionales asociados al pensamiento entendido como patriarcal. Por su parte, las artistas y teóricas más cercanas al feminismo esencialista buscaron promover una imagen diferente de la mujer, imágenes positivas que quebraran las perspectivas patriarcales. En términos formales, las constructivistas evitaron representaciones donde se hiciera un uso simplista o estereotipado del cuerpo femenino y de elementos asociados a la femineidad. Es decir, buscaron generar una práctica artística “centrada en la crítica a las imágenes de la mujer desarrolladas desde el poder” (Cabello, párr 14). Como puede observarse, tanto esencialistas como constructivistas radicales, ambas tras una misma finalidad, sin duda restringieron la creatividad de las artistas al someterlas a adscribirse a determinados postulados teóricos, muchos de ellos abordados y cuestionados por las obras que serán analizadas a profundidad en el transcurso de este trabajo.

El territorio de la crítica literaria permite constatar que el diálogo entre los campos intelectual y artístico mantiene una tensión que muchas veces resulta contradictoria. Esta tensión se debe a que cuando una corriente estética se adhiere a (o emerge de) una doctrina teórica, su manifestación se vuelve ortodoxa, pedagógica y, a veces, dogmática, lo que perjudica la propiedad artística de la obra, dado que reduce el espacio individual de expresión y

experimentación. Al respecto, Françoise Collin señala en su ensayo “Praxis de la diferencia”, que:

[e]s preciso advertir que tales movimientos (se trate del marxismo o del feminismo, por no tomar otros ejemplos) raramente dan lugar a formas artísticas nuevas y tienden a reducir por medio de la interpretación las que en ellos se producen a expresiones, ilustraciones o confirmaciones de una verdad ya formalmente adquirida. (12)

Asimismo, desde el discurso teórico latinoamericano se han postulado preocupaciones similares en cuanto a la rigidez ideológica que el dogmatismo feminista puede llegar a perpetuar. En *Residuos y metáforas*, Nelly Richard articula lo siguiente:

Ciertas orientaciones de los Estudios de Género demasiado plegadas a las políticas de la representación de identidad han simplificado la cuestión de la identidad y de la representación reduciéndolas a la formulación monocorde de una condición predeterminada (ser mujer, ser feminista) que debe expresarse en términos obligatoriamente funcionales a la conquista de legitimidad y poder de la lucha institucional. Cuando sólo hablan el lenguaje tipificador de una marginalidad clasificada (ser mujer, ser feminista), los Estudios de Género tienden a obligar la directriz concientizadora del nosotras, a reprimir el libre y cambiante juego de los yo por inventar en el interior plural de cada sujeto. Al sólo escuchar el lenguaje monovalente de las correspondencias lineales entre ser y hablar como, terminan forzando el discurso a seguir una pedagógica consigna de identidad que reprime los zigzags de la fantasía y sus errancias de sentidos. (215-16)

De acuerdo a la estudiosa franco-chilena, tanto la identidad como la diferencia constituyen categorías que se forman y se articulan “en las intersecciones, móviles y provisionarias, abiertas por cada sujeto entre lo dado y lo creado” (216), es decir que ni la identidad ni la diferencia representan cualidades “naturales” del sujeto, sino “juegos interpretativos que recurren a múltiples escenificaciones y teatralizaciones del yo” (216), y es por ello que “ninguna política de la representación debería, entonces, clausurar las brechas de indefinición que mantienen las categorías felizmente en suspenso” (216). Richard señala, además, que existe una cierta sociología feminista que bloquea las posibilidades de ruptura que las poéticas culturales desatan, y afirma:

Dejar que la relación entre política, identidad y representación se abra a experimentaciones de formas y estilos, a mutaciones de habla y búsquedas expresivas, pasa por liberar, dentro de cada unidad de sujeto, un diferir interno que mantenga en estado de incompletud tanto el yo de la mujer como los saberes disciplinarios que buscan pronunciarse sobre ella. La incompletud, la no totalización, las descoincidencias entre el yo y sus roles o clasificaciones son las que arman un escenario de múltiples entradas y salidas donde la diferencia mujer o la diferencia género puedan gozar de las paradojas y ambivalencias que impiden el cierre de las categorías de identidad y representación demasiado finitas. (217)

Como consecuencia de estos cuestionamientos, el discurso feminista generado durante las últimas décadas ha contado con un ala dominante que ha impugnado la identidad de los géneros, e introduce una nueva dimensión: la multiplicidad de identidades y el rechazo de la femineidad y la masculinidad como categorías inmutables y monolíticas. Este feminismo propone una primera y fundamental diferencia entre “sexo” y “género”, donde el sexo biológico es un primer

determinante de la colocación cultural del sujeto y depende de su nacimiento, mientras que el “género” está vinculado con los roles que la sociedad tradicional le asigna a hombres y mujeres. Es decir que el género denota la influencia del entorno social en la identidad sexual. Judith Butler, en su ya clásico teórico posfeminista *Gender Trouble*, aporta una óptica distinta a este cuestionamiento del determinismo biológico implícito en el concepto cultural de sexo, afirmando radicalmente que no existe un componente biológico en la formación de la identidad, por lo que el sexo, al igual que el género, se vuelve una forma de comportarse, una actuación (58). Butler afirma que “cuando la cultura relevante que construye el género se comprende en términos de tal o cual ley o código de leyes, parecería entonces que el género está tan determinado y es algo tan fijo como lo era bajo la formulación de determinismo biológico. En ese caso, la cultura, y no la biología, se convertiría en factor determinante” (8). De acuerdo a Butler en su ensayo teórico “Variations on Sex and Gender”, “la identidad de género no está ni fatalmente determinada, ni es totalmente artificial y arbitraria” (130). Estos planteamientos constructivistas de Butler están, a su vez, fuertemente influenciados por las teorías previamente articuladas por Michel Foucault, quien también rechaza la noción de ‘sexo natural’.

Para Foucault, la categoría sexo pertenece a un modelo jurídico de poder que asume una oposición binaria entre los sexos. Según Foucault, el sexo es una unidad artificial que agrupa una serie de elementos y que es universalmente aceptada para que pueda formar parte de la estructura binaria de poder y dominación. En su libro *Historia de la sexualidad*, Michel Foucault analiza la relación entre relato y cuerpo, y señala que desde la Edad Media, las sociedades burguesas comienzan a manifestar una obsesión organicista por el cuerpo, donde la verdad última del sujeto se estructura en torno a la sexualidad, organizada por el deseo del cuerpo. Con el advenimiento de la modernidad, la cultura comienza a basarse en el lenguaje y surge lo que Foucault llama el poder de la representación. Este tipo de poder se refiere a que los conceptos existen a través de su verbalización, es decir, se construyen en el discurso (140).

La representación de los géneros sexuales en la literatura tradicional no se escapa de la influencia de la concepción socialmente extendida. En su ensayo “Ideología de la representación y representación de la ideología”, el crítico José Luís Bellón señala que, en *Desire and Domestic Fiction – A Political History of the Novel*, Nancy Armstrong retoma las nociones de Foucault acerca de “poder y discurso”, llevándolas al campo literario y poniéndolas en diálogo con el concepto marxista de “clase” (2). Armstrong propone la elaboración de una historia política de la novela que da cuenta de cómo los nuevos regímenes de poder implementaron la regulación de los comportamientos sociosexuales. De acuerdo a Armstrong, la clase dominante, a través del Estado, de la familia y de la creación de nuevas formas de discursividad, trazó las características del sujeto (él) o el sujeto (ella) correspondientes a un nuevo esquema familiar ya no sustentado en los valores de la sangre o el linaje, sino en una nueva organización del espacio y el tiempo doméstico íntimamente ligado con los medios de producción. Esta nueva organización se ejemplifica en la casa de la familia moderna. La misma resulta en una “ideología de la domesticidad”, que propone a la mujer y a los niños como seres pasivos y moralmente ejemplares (2). Al esbozar los planteamientos de Armstrong, Bellón observa que la literatura, y específicamente la novela, jugó un papel decisivo en la construcción y propagación de esta ideología de la domesticidad durante los siglos XVIII y XIX.

La proliferación de obras literarias producidas por mujeres durante el siglo XX dio paso a que se registraran y se difundieran –voluntaria o involuntariamente– representaciones y posicionamientos del sujeto femenino que eran radicalmente distintos de los que preponderaban en el campo literario tradicional. Varias teóricas han postulado, como lo hace Luce Irigaray en

Yo, tú, nosotras, que en el último siglo se ha concretado una transformación de la historia y de la literatura, donde las mujeres hoy se reconocen en una lengua nueva, organizada por las escritoras (65). Desde esta perspectiva, la literatura producida por mujeres puede definirse como aquella que se propone dar cuenta de la totalidad de la experiencia femenina (social, espiritual, psicológica y estética) a través de textos de índole variada. Tanto la participación política y la elaboración filosófica por parte de las mujeres habilitaron esta apropiación narrativa de su propia construcción subjetiva. Es por eso que la literatura producida por mujeres que emergió en las últimas décadas del siglo XX presenta rasgos característicos y contestatarios que, en gran medida, buscan cuestionar modelos y estereotipos masculinos que tradicionalmente han establecido la inclusión o la exclusión de las mujeres dentro de la historia de la literatura.

En ese sentido, las tres obras ochentistas que van a estudiarse en capítulos individuales de este trabajo intentarán plantear, cada una desde una búsqueda estética distinta, una destabilización y relativización de nociones que, histórica y socialmente, han querido ser definidas por los ámbitos de poder discursivo como estables y universales, tales como ‘género’, ‘sexualidad’, ‘deseo’ e incluso ‘sociedad’. Más aun, veremos más adelante que tanto Belli como Eltit y Peri Rossi enfrentan la representación directa del cuerpo femenino como herramienta de expresión. Desde la representación de la figura femenina, nos encontramos ante obras que denuncian las convenciones de la escritura entendida como patriarcal, donde los personajes femeninos son representados usualmente con rasgos pasivos y características arquetípicas unidimensionales, generalmente asociadas a determinaciones supuestamente biológicas. Como discutiremos a continuación, la literatura de estas autoras latinoamericanas ochentistas cuestiona, en muchos casos, estas identidades y roles femeninos preconcebidos, por considerarlos cristalizaciones históricas y socialmente condicionadas, no solo por la llamada estructura patriarcal, sino también por cierta rigidez ideológica que emerge del propio discurso feminista latinoamericano durante las últimas décadas del pasado siglo.

LOS GIROS DEL DEBATE FEMINISTA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

Para establecer el contexto particular del cual parten Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi a la hora de producir sus obras narrativas, conviene articular una breve reseña del movimiento feminista latinoamericano del siglo XX, ya que este ha exhibido una trayectoria fluctuante y de constante redefinición ideológica. Primeramente, el cuestionamiento sobre la llamada “autonomía” del movimiento ha sido históricamente uno de los aspectos internos más divisorios, dada su tradicional subordinación a los partidos de izquierda. A ello hay que sumar la continua intromisión de sectores de derecha, como la iglesia y la burguesía en general, que se han apoderado tácticamente de algunos de los reclamos del feminismo, con el propósito de neutralizar la fuerza política del discurso. Esto es lo que la estudiosa chilena Julieta Kirkwood, en su texto *Ser política en Chile*, ha calificado como la “secundariedad” del feminismo:

... [N]o es que no existiera preocupación alguna sobre la condición de la mujer. Se la estudia, moderadamente, pero desde una perspectiva en que el verdadero protagonista de ese análisis no es precisamente la mujer en sí, sino que se la toma como otro elemento –posible o no– de ser incorporado en un proceso de liberación global, ya en marcha, ya elaborado, al cual la mujer había de sumarse posteriormente, y cuya forma de inserción dependería fundamentalmente de su adscripción o pertenencia a clases sociales y a la eventualidad de poseer una adecuada conciencia de clase (...). Se coloca así a la doctrina fuera del alcance de

las llamadas ‘contradicciones secundarias’, entre las cuales el problema de la emancipación de la mujer guardará aplicado silencio, y las mujeres, sus virtuales sostenedoras, entregarán su laborioso afán a la gran causa social. (180)

Kirkwood agrega que las mujeres, incluso aquellas que son activistas feministas, tienden a considerarse a sí mismas solo como ciudadanas y no como una fuerza política autónoma (182). Esto conlleva una conducta de adhesión a las estructuras políticas masculinas, particularmente a las de vanguardia. Es decir, algunos partidos progresistas, en efecto, definen la agenda política y social de las mujeres. Igualmente, debemos enfatizar la diferencia entre movimiento feminista y protagonismo social de la mujer. Por un lado, mientras que el feminismo se estanca entre las décadas del cuarenta al setenta, el campo de participación social y política aumenta significativamente en América Latina. A su vez, este incremento en la participación será el origen de la formación del feminismo de los años setenta. Por ello, ya hacia los años ochenta el feminismo latinoamericano, que había estado influido por los movimientos norteamericano y europeo, continuó tomando características propias.

Si revisamos, por ejemplo, el discurso de las mujeres nicaragüenses más activas en el proceso de la revolución sandinista de 1979, según recopilado por Margaret Randall en ambas ediciones de *Sandino's Daughters* (1981 & 1994), notamos que el asunto de la autonomía del movimiento feminista emerge como uno central y neurálgico. En su publicación original, *Sandino's Daughters: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle* (1981), Randall subraya que a raíz del triunfo de la revolución, el líder por consenso, Daniel Ortega, consolidó su poder entre el ala más “retórica y dogmática” de la coalición (iii). Según Randall, este sector de izquierda más radical exhibía a su vez ciertos vestigios de sexismo (iii). Esto plantea entonces un conflicto de lealtades para las feministas imbricadas en el partido ante lo que se percibe desde muy temprano como indiferencia programática hacia los asuntos políticos de género. A pesar de ello, mostrando siempre una gran disciplina partidista, las mujeres sandinistas comenzaron a tratar asuntos feministas importantes como la autonomía organizacional, el derecho al aborto, la violencia contra las mujeres y, en un grado menor, la diversidad sexual (iv). Esta plataforma política se veía, sin embargo, constantemente obstaculizada, intervenida y renegociada debido a las presiones ejercidas por sectores tanto internos como ajenos al feminismo sandinista.

Por un lado, la ya mencionada inclinación hacia la disciplina partidista fue uno de los factores que delineó el desarrollo de la agenda feminista en Nicaragua durante la década del ochenta. Recordemos que la revolución sandinista se logró sobre el fundamento vector de la lucha colectiva, la cual interpeló profundamente a las mujeres campesinas y de clase trabajadora, quienes encontraron en la misma un sentido de propósito y realización personal (Randall 37). Tal vez por ello, según el relato introductorio de Randall para su segunda recopilación de testimonios, *Sandino's Daughters Revisited: Feminism in Nicaragua* (1994), las llamadas mujeres “adultas” (o mayores de 30 años) tendían a ser más arriesgadas en la lucha y asumían posiciones políticas más radicales en comparación con sus contrapartes varones, quienes solían ser más cautelosos y conservadores (18). Esta aparente inversión de las actitudes tipificadas de género podría responder a cierta renuencia de los hombres “adultos” nicaragüenses a desestabilizar una estructura social que les había ofrecido un espacio tradicional de poder, aunque este fuera uno privado y, por consiguiente, ajeno a la esfera pública o política.

Por su parte, las mujeres constituían el 30% de las fuerzas combatientes del ejército sandinista en el momento del triunfo de la revolución (Randall, *Testimonies* xii). Esto se tradujo progresivamente en una relación simbiótica y un alto sentido de compromiso de parte de las mujeres con el partido, lo que no necesariamente fue reciprocado por la estructura institucional

sandinista. En los testimonios recopilados por Randall se percibe en las mujeres sandinistas esa concepción co-dependiente entre la lucha feminista y la revolución de carácter ideológico marxista, tal y como lo manifiesta la líder Lea Guido:

Revolutionary practice shows women the full measure of our oppression; it shows its economic roots, its social limitations and the ideological justifications that sustain it. This forces us to understand that our liberation as women cannot result from our efforts alone, but that in the common struggle alongside our brothers we must play an important role as spearhead: becoming conscious of our own condition, analyzing it, and fighting to change it. (38)

Desde la perspectiva de las mujeres militantes del partido, los avances del movimiento feminista se ubicaban en dirección paralela al desarrollo del proceso revolucionario.

Sin embargo, desde la perspectiva institucional sandinista no siempre se honró dicha correlación. Al contrario, precisamente durante la década del ochenta, cuando se intensificó el asedio estadounidense sobre Nicaragua, la defensa militar y la estabilidad económica pasaron a ser las prioridades urgentes del incipiente gobierno revolucionario. Por ello, el liderato del partido exhortó a las feministas sandinistas a diluir sus reclamos de género y evitar al máximo la confrontación con instituciones antagónicas, como la iglesia católica; y, en efecto, les convocó a renunciar a las luchas por la libertad reproductiva y en contra de la violencia doméstica, así como a otros asuntos entendidos como "de mujeres" (Randall, *Testimonies* 29). De esta manera, se abandonan las luchas entendidas como amenazantes a los "valores familiares tradicionales" defendidos por la iglesia católica. Son precisamente estas constantes negociaciones y transacciones con elementos internos y externos las que van constituyendo las particularidades del feminismo nicaragüense, muchas de las cuales tienden a replicarse de manera similar en otros países latinoamericanos.

El discurso feminista nicaragüense de la década del ochenta es entonces uno que reclama igualdad entre los géneros, acepta el marxismo como principal guía ideológica y cree firmemente en la lucha colectiva como método de cambio social. Simultáneamente, es un feminismo que, por razones tanto externas como culturalmente intrínsecas, continúa acogiendo y celebrando la familia y la maternidad como los principales espacios de agencialidad de las mujeres. Al respecto, el discurso de Gloria Carrión, una de las fundadoras de la organización feminista AMPRONAC, articula lo siguiente:

Women are the pillars of their families. This is the most fundamental and objective condition of Nicaraguan women's lives, and perhaps of Latin American women in general. [...] Women are the centers of our families- emotionally, ideologically and economically. This is particularly true of working class and peasant women. (Randall, *Testimonies* 20)

Sin duda, en gran medida, hay en esta afirmación de Carrión una intención de denuncia en cuanto a la excesiva responsabilidad que históricamente ha recaído sobre las mujeres latinoamericanas de clase trabajadora. Al mismo tiempo, sin embargo, también subyace un tono de orgullo y acogimiento de las múltiples facetas que estas mujeres han sido capaces de abarcar, y cierta glorificación del rol central que han asumido a través de generaciones.

De hecho, el mejor ejemplo de esta actitud celebratoria de la centralidad del rol femenino dentro del núcleo familiar de parte de las propias feministas latinoamericanas se refleja claramente en su reverencia a la función de la maternidad. Randall presenta reiteradamente en los testimonios de las sandinistas la firmeza irrevocable de las madres a la hora de proteger a sus hijos e hijas guerrilleros. Igualmente, la compiladora enfatiza el hecho de que, en muchas

ocasiones, fueron las hijas adolescentes quienes reclutaron a sus madres “adultas” al activismo militante, lo que agudizó aun más la importancia otorgada al lazo maternal entre las mujeres sandinistas.

Tal vez, el caso más ilustrativo de la actitud inequívocamente celebratoria de las feministas sandinistas hacia la maternidad es el del embarazo de la joven militante Lesbia López, quien fuera violada por uno de los guardias de la prisión donde se encontraba detenida antes del triunfo de la revolución. Tras ser liberada, la situación de la joven de 18 años produjo una intensa discusión entre los hombres y las mujeres del Frente Sandinista de Liberación Nacional (F.S.L.N.). Algunos de los miembros de la organización planteaban que lo más razonable era que Lesbia terminara su embarazo a través de un aborto por tratarse del resultado de un acto de violencia. Sin embargo, entre un grupo nutrido de mujeres sandinistas, la situación fue calibrada desde otra óptica. Lea Guido explica esta segunda perspectiva de la siguiente manera:

[T]he child would be a symbol of struggle and should be the pride not only of its mother but of all of us, right? She would be the concrete manifestation of our people's fighting spirit and resistance. And of our women's decision to take part in combat. To repudiate the child -then or now- would only reflect some backward notion of male lineage. As if paternity was all that mattered. (37)

Esta postura parece plantear un feminismo que es, no solo incondicionalmente celebratorio de la maternidad en cualquier circunstancia, sino que desmantela la noción de linaje patriarcal e invoca implícitamente las posibles virtudes de una sociedad centrada en el matriarcado. Incluso, podría argumentarse que es una postura cuyo radicalismo en su celebración de la maternidad exhibe ciertos rasgos de un feminismo esencialista, el cual se resiste a desligarse de una visión biologicista que termina por idealizar la capacidad reproductiva de las mujeres. Es curioso, por ejemplo, que en la articulación de las diversas opiniones que generó este caso particular no se documente la voz de la joven al centro del debate en lo que respecta específicamente a su deseo de continuar o terminar su embarazo. El ideal feminista en cuanto a reclamar la potestad de decidir y ejercer el control del cuerpo propio parece verse opacado por una visión que defiende la maternidad en todas sus manifestaciones y, al mismo tiempo, antepone los intereses colectivos sobre los individuales.

En un marco más amplio, esta tendencia del feminismo sandinista y latinoamericano a reivindicar la figura materna se extiende a la recuperación y reinterpretación histórica de figuras ancestrales tales como La Malinche. Randall apunta que, en sus conversaciones con las mujeres sandinistas, el nombre de esta madre histórica del mestizaje latinoamericano producto del colonialismo, era reiteradamente enunciado, como si se tratara de una nueva invocación de las raíces indígenas rescatadas (Randall, *Revisited* 9). De esta manera, la figura de La Malinche es resignificada por las feministas sandinistas, al ser exonerada de toda culpa relacionada con la opresión perpetrada por el patriarcado y la conquista (9). Vemos entonces cómo, para el ideario feminista sandinista y latinoamericano, la figura de la madre indígena se resemantiza dentro del discurso y pasa a convertirse en componente vital de un pasado histórico que debe honrarse.

Igualmente, en la década de 1980, además de producirse una recuperación de la historia feminista del continente, surgieron nuevas discusiones acerca de los derechos de la mujer en espacios públicos y privados, y del poder en las sociedades contemporáneas que involucran tanto a grandes ámbitos como a pequeños. Los grupos feministas autónomos se enfrentaron con aquellos que tenían representaciones partidarias. Afirma Luis Vitale, en su recuento histórico del movimiento feminista latinoamericano, que también en estos años, los grupos feministas autónomos reelaboran la relación con los sectores de mujeres obreras, campesinas o habitantes

de barrios pobres (párr. 5) De esta manera, surgen distintos enfoques de análisis teórico, entre los que se incluyen la relación entre etnia, clase, sexo y colonialismo, y el debate de temas tales como la llamada lucha “antipatriarcal”, “anti-imperialista” y “anticapitalista” (Vitale, párr. 16). Sostiene también Vitale que, “[a]unque esta corriente feminista revolucionaria no es mayoría, refleja hasta qué punto el feminismo latinoamericano ha acentuado su proceso de politización” (párr. 17). Así, el feminismo latinoamericano inicia un proceso de vínculo a largo plazo con otros movimientos sociales, como el sindical, barrial y cultural. A partir de esas alianzas, comienza a adaptarse el programa de reivindicaciones con el objetivo de convertirlo en un discurso culturalmente competente, que responda a las necesidades más urgentes que plantean las mujeres latinoamericanas que no necesariamente se identifican como feministas. Por ejemplo, señala Vitale que en algunos países se utiliza la consigna “maternidad voluntaria” (párr. 15) en lugar de “derecho al aborto”, con el fin táctico de conciliar conceptos difícilmente asimilables desde el punto de vista cultural.

En el caso particular de Chile, ante la lucha de la resistencia contra la dictadura de Augusto Pinochet, se desarrolla una especial relación entre las feministas y las militantes partidarias. Al respecto, afirma Julieta Kirkwood:

Ambas, feministas y políticas, parecieran estar de acuerdo y coincidir en un propósito: lograr el reconocimiento de la posibilidad histórico-civilizatoria de la emancipación de la mujer. En lo que no pareciera haber acuerdo, ni pleno ni absoluto, es en los fines, objetivos, métodos, teoría, praxis y prioridades que asume y asumirá la emancipación global de la sociedad [...]. La una se refiere a la necesidad de un hacer política desde las mujeres y a partir de sus propias carencias y alienaciones. La otra, la tradicional, sería simplemente la suma masificada de las mujeres en una propuesta política anterior al planteo de sus necesidades, en el supuesto de que éstas serán incorporadas en el futuro [...]. Uno, resumido en la frase ‘No hay feminismo sin democracia’ y otro en el aserto ‘No hay democracia sin feminismo’. (221-22)

Las disyuntivas feministas, tanto en Chile como en la mayor parte de América Latina en este momento histórico y cultural, parecen poder resumirse en el siguiente interrogante: ¿cómo efectuar el reclamo de equidad para las mujeres latinoamericanas y desde dónde articular dicho reclamo? Kirkwood plantea, en su lenguaje preciso y radical, el posible por qué de la dificultad feminista a la hora de convertir sus exigencias en adelantos concretos:

Tomarse el poder es tomarse la acción —la idea y el acto—, acto frecuentemente afincado en fuerza y violencia. Tal vez de ahí nuestro rechazo y distancia. Como resultado de años y años de cultura patriarcal, en la mujer se ha obstruido totalmente el deseo de poder. No lo desea para sí, se autoexcluye de la posibilidad de tomarlo; ni discute siquiera. Lo considera algo que está fuera. (228)

Las diferencias ideológicas, tanto en cuanto a la autonomía del movimiento como a lo relacionado con el abordaje del poder, continuaron a lo largo de la década. De hecho, según Andrea D’Atri, en el IV Encuentro Feminista, realizado en Taxco (México) en 1987, un grupo de mujeres elaboró un documento en el que se enuncian los llamados “mitos” que han impedido la adecuada valoración de las diferencias internas y han desfavorecido la construcción de un proyecto político feminista. Utilizando el concepto de “mito”, entendido como una narración que se repite reiteradamente y llega a aceptarse como cierta, estas feministas enumeran el siguiente decálogo de nociones que creen necesario desmentir, dismantelar, desmitificar:

1. A las feministas no nos interesa el poder.

2. Las feministas hacemos política de otra manera.
3. Todas las feministas somos iguales.
4. Existe una unidad natural por el solo hecho de ser mujeres.
5. El feminismo sólo existe como una política de mujeres hacia mujeres.
6. El pequeño grupo es el movimiento.
7. Los espacios de mujeres garantizan por sí solos un proceso positivo.
8. Porque yo mujer lo siento, vale.
9. Lo personal es automáticamente político.
10. El consenso es democracia. (D'Atri 5)

Identificamos entre estos “mitos” los temas de la relación con el poder, el igualitarismo, la militancia política, el cuestionamiento de la esencia femenina, la autonomía, la diversidad, y la interacción entre lo público y lo privado, como las principales preocupaciones de este grupo de activistas ochentistas. El documento agrega: “Estos diez mitos han ido generando una situación de frustración, autocomplacencia, desgaste, ineficiencia y confusión que muchas feministas detectamos y reconocemos que existe y que está presente en la inmensa mayoría de los grupos que hoy hacen política feminista en América Latina” (D'Atri 5). Finalmente, este colectivo de mujeres hace la siguiente propuesta: “No neguemos los conflictos, las contradicciones y las diferencias. Seamos capaces de establecer una ética de las reglas de juego del feminismo, logrando un pacto entre nosotras, que nos permita avanzar en nuestra utopía de desarrollar en profundidad y extensión el feminismo en América Latina” (5). Por un lado, observamos que este documento o especie de “manifiesto político” se plantea como introspectivo y autocrítico del movimiento feminista latinoamericano mismo, ya que reconoce la necesidad de deconstruir una serie de generalizaciones que han obstaculizado su desarrollo tanto teórico como pragmático. De hecho, D'Atri afirma que “[e]stos mitos que se denuncian en el documento de Taxco impedían el desarrollo de las discusiones políticas más profundas, mientras el movimiento se iba reconfigurando de una manera que no incluía a todas y que, sin embargo, no podía criticarse” (6). Por otro lado, simultáneamente, notamos que el texto parece abogar por el reconocimiento de ciertas “reglas de juego”, que conducirían hacia una llamada “utopía” feminista, en lo que se percibe como un lenguaje que se mantiene rígido y doctrinario al establecer unas metas programáticas particulares.

A su vez, el terreno literario se constituye inevitablemente como uno de esos espacios donde, por un lado, se combate la perpetuación de los mitos considerados nocivos al desarrollo del movimiento. Por otro lado, precisamente debido a su carácter contestatario, la literatura producida por las autoras que escriben durante esta década ha corrido el riesgo de ser percibida como un mero calco del discurso teórico feminista latinoamericano. Es por ello que uno de los objetivos de este estudio será determinar en qué medida cada una de las escritoras escogidas ha logrado o no generar un discurso estético propio que trasciende las manifestaciones panfletarias, y que transgrede los parámetros impuestos por un feminismo latinoamericano ochentista que, al emerger como un discurso de resistencia que se enfrenta a contextos políticos innegablemente dictatoriales y represivos, también exhibe ciertos rasgos de un limitante dogmatismo.

¿Qué entendemos exactamente por “dogmatismo”? El *Diccionario actual de la lengua española* define ‘dogma’ como un “principio básico e innegable de una ciencia” (595). El mismo diccionario ofrece una definición desde la perspectiva religiosa, donde el ‘dogma’ se entiende como una “verdad revelada por Dios y declarada como cierta e indudable por la Iglesia”. Asimismo, nos ofrece una tercera definición desde la cual los ‘dogmas’ son aquellos “fundamentos capitales de cualquier ciencia o doctrina”. Me interesa argumentar en el transcurso

de este trabajo que el discurso feminista latinoamericano cobra durante la década del ochenta un carácter militante que raya en lo doctrinario; y que, por lo tanto, se rige por ciertos fundamentos que lo definen como “auténticamente” feminista y “auténticamente” latinoamericano. Estos “dogmas” aparecen articulados reiteradamente en los escritos políticos, teóricos y literarios de las feministas latinoamericanas de la década, y llegan a fungir como principios prescriptivos para las manifestaciones que se insertan en el corpus de este discurso contestatario. Es por ello que, como herramienta estructural de este estudio, he identificado y agrupado estas preocupaciones vectoras en un “decálogo” constituido por los postulados que, como hemos visto en los casos de las sandinistas y las militantes chilenas, se reiteran insistentemente en los testimonios, manifiestos políticos o, incluso, en los textos literarios que se consideran feministas durante esa década. Estos postulados son los siguientes:

1. Reclamo de igualdad sobre todas las cosas.
2. Impugnación del patriarcado como origen de todo mal.
3. Reconocimiento de la dictadura y el imperialismo como instituciones patriarcales opresivas.
4. Aceptación del marxismo como principal guía ideológica.
5. Creencia en la lucha colectiva como principal método de cambio social.
6. Manejo de la femineidad como elemento subversivo.
7. Celebración de la maternidad como fuente de poder.
8. Recuperación idealizante de la herencia indígena.
9. Acogimiento de la familia como núcleo afectivo básico.
10. Ampliación gradual y contenida de los territorios de expresión del deseo.

Las novelistas cuyas obras analizaré a continuación debaten precisamente con estos “dogmas” feministas, con estas “verdades ciertas e indudables” para el feminismo más militante. Como veremos en los siguientes capítulos, en algunos casos, estas escritoras negocian con los “dogmas”, limitándose a hacer un cuestionamiento o una reinterpretación de los mismos. En otros casos, sin embargo, veremos que la problematización va más allá de la mera reformulación, y resulta en el “quiebre”, o en la transgresión de uno o varios de estos preceptos ideológicos. Por lo tanto, las obras analizadas a lo largo de este trabajo intentan inscribirse en las corrientes del feminismo que son más contemporizadoras, desean alejarse de la polaridad y proponen la búsqueda de espacios intermedios. A través del establecimiento de un evidente diálogo con el debate feminista vigente en la década del ochenta, estas escritoras aspiran mediante sus textos a hacer aportaciones ideológicas y estéticas propias y originales que enriquecen y flexibilizan significativamente los panoramas teóricos y literarios latinoamericanos.

Durante los siguientes tres capítulos analizaré, entonces, los distintos abordajes de género que Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi plasman en sus respectivas novelas, logrando así hacer contribuciones propias al debate feminista vigente durante la década del ochenta. Este trabajo examinará obras escogidas de estas reconocidas escritoras, con el propósito de identificar los distintos niveles de resistencia que emergen de sus textos en cuanto a los discursos autoritarios y dogmáticos, incluyendo el discurso feminista mismo. A través de un análisis comparativo, intentaré determinar en qué medida estas escritoras abordan y erosionan tanto el dogmatismo ideológico como los residuos esencialistas que exhibe el feminismo latinoamericano de la década del ochenta, y proponen (o no) posibilidades alternativas de representación de género mediante búsquedas estéticas innovadoras. Me interesa argumentar que a través del “quiebre” ideológico y estético, estas autoras intentan, con mayor o menor éxito, reformular y subvertir tajantemente nociones como ‘igualdad’, ‘patriarcado’, ‘femineidad’,

‘maternidad’ y ‘familia’, tratando de liberar así a sus respectivos textos de pesadas cargas categoriales y manteniendo la ambigüedad necesaria para que estos conceptos irresueltos puedan ir produciéndose y modificándose en constante fluidez. Propondré finalmente que postulando un feminismo sumamente autocrítico, estas novelistas buscan rearticular los debates teóricos y estéticos en cada uno de los textos escogidos, tratando de establecer, en mayor o menor medida, una saludable distancia entre la rigidez de los discursos ideológicos militantes y su producción literaria.

VOCES TAJANTES: LAS NOVELAS OCHENTISTAS DE BELLI, ELTIT Y PERI ROSSI

En los siguientes capítulos de este trabajo analizaré individualmente tres obras de tres novelistas latinoamericanas que escriben durante la década del ochenta. Se trata de *La mujer habitada* (1988) de Gioconda Belli, *Por la patria* (1986) de Diamela Eltit, y *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi. Las novelas trabajadas han sido escritas en contextos y situaciones de enunciación diferentes, que es preciso conocer para dar cuenta de los distintos planteamientos teóricos, políticos y estéticos que se desarrollan en cada caso. *La mujer habitada*, en primer lugar, es una ficción histórica retrospectiva pensada especialmente para examinar y problematizar los roles de las mujeres dentro de los movimientos políticos y sociales articulados en Latinoamérica. Por ello, veremos que dicha novela puede ser pensada, con algunos matices, como una novela de tesis feminista. *Por la patria*, por su parte, exhibe unos mecanismos de expresión más complejos, ya que fue escrita desde el interior mismo de la dictadura. Ante esta realidad, veremos cómo Eltit diseña una estrategia discursiva más hermética y fragmentaria, la cual utiliza, entre otras cosas, para violentar muchos de los “dogmas” feministas que Belli cuestiona en su obra, pero que no llega a socavar. *La nave de los locos*, finalmente, constituye una novela de exilio, ya que esta es la condición desde la que escribe su autora y también la que define y atraviesa a la totalidad de sus personajes. Veremos, además, que Peri Rossi establecerá un interesante paralelismo entre el destierro, la condición del género femenino, y la necesidad de abolir categorías y preceptos que ejercen un efecto limitante y restrictivo.

Ahora bien, entre el trío de obras ochentistas, *La mujer habitada* es probablemente la novela que mejor ejemplifica la fluctuación entre reproducción y subversión de las concepciones tradicionales de género. Más aun, la obra aborda explícitamente el debate sobre la llamada “secundariedad” del feminismo, ya que en ella se plantea la lucha feminista como algo que debe encontrarse necesariamente ligado a una lucha colectiva por la transformación de toda la sociedad. De hecho, veremos que en esta novela el movimiento político es pensado como una nueva familia, de modo tal que encontramos en el texto la rearticulación de uno de los “dogmas” del feminismo latinoamericano ochentista, para el cual la familia sigue siendo un referente social y afectivo básico e incuestionado. Por su parte, más que reformulada, en *Por la patria*, la familia nuclear aparece absolutamente desintegrada, y el barrio pasa a convertirse en la unidad social desde donde surgen los lazos solidarios que hacen posible la sobrevivencia de los personajes femeninos principales. El tema de la lucha colectiva es, a su vez, el único rasgo central del feminismo latinoamericano que permanece intacto también en *Por la patria*. Encontramos en esta novela la misma tendencia a subordinar las luchas de género dentro de la lucha política revolucionaria, donde la reivindicación de los derechos para la mujer es una más entre muchas reivindicaciones, y la liberación femenina se enmarca dentro de la liberación social. Detectamos, sin embargo, una distinción importante: la lucha colectiva que plantea Eltit estará compuesta por voces plurales, disonantes y exclusivamente femeninas. Por su parte, Peri Rossi va más lejos que

Belli y Eltit, en tanto la comunidad de eternos viajeros plantea una subversión absoluta de la familia convencional como referente social y afectivo básico. De igual manera, en *La nave de los locos*, a diferencia de las otras novelas estudiadas, no parece haber un llamado a la movilización colectiva, sino más bien una invitación a reconocer cómo las elecciones individuales pueden gradualmente desgastar categorías y pactos sociales aparentemente inmodificables.

Otro rasgo común que identificamos en las tres novelas es la resignificación de espacios habitualmente considerados marginales, los cuales aparecen pensados como posibles espacios de liberación. En el caso de Belli observaremos la idea de la vida clandestina como potencial espacio de crecimiento y liberación para las mujeres. Sin embargo, notaremos que estos espacios no son idealizados absolutamente por la autora. En el transcurso de la novela, Belli describe muchas veces al movimiento revolucionario como reproductor pasivo de algunos de los esquemas patriarcales, y reconoce los restos de cierto machismo tradicional que sobrevive en estas organizaciones de izquierda, exponiendo así la autora ciertas brechas ideológicas existentes entre el feminismo latinoamericano y los movimientos marxistas. En el caso de Eltit, veremos que, en *Por la patria*, aquellos espacios normalmente considerados como peligrosos e inadecuados para la “fragilidad femenina” (el bar, el erial, la prisión), se instalan en la novela como espacios desde donde pueden surgir la solidaridad y la posibilidad de resistencia. Sin embargo, notaremos que también Eltit se resiste a idealizar completamente estos espacios que propone como escenarios de transgresión, ya que también denuncia en su interior la presencia de los mismos códigos patriarcales que rigen, en este caso, el cuadro social chileno de la época dictatorial. Por último, también en el caso de *La nave de los locos*, Peri Rossi utilizará el exilio y el viaje como metáforas de abyección que producen espacios marginales, los cuales pueden también convertirse en espacios de liberación. Para esta autora la marginalidad puede convertirse en una experiencia emancipadora solo en la medida en que permite subvertir los vínculos tradicionales que establecen las categorías fijas e impuestas por el orden social.

Uno de los contrastes más interesantes entre estas novelas, y que también evidencia el grado de subversión y reproducción de los “dogmas” del feminismo latinoamericano ochentista que cada autora ejecuta, puede visualizarse con mucha claridad en la tematización del instinto maternal como elemento innatamente perteneciente (o no) al ámbito de lo femenino. En *La mujer habitada* encontramos la aparente creencia en una “misión femenina”, expresada en los episodios que abordan la maternidad y su relación con el compromiso político. En la construcción de sus personajes protagónicos, observaremos que Belli parece no poder despojarse del todo de las nociones esencialistas, ya que el deseo de maternidad parece estar presentado como innato en la condición femenina. Tal vez, el feminismo latinoamericano/sandinista al que tiende a adscribirse Belli es también lo que la conduce a ejercer un manejo poco radical de conceptos tales como ‘sexualidad’ y ‘deseo’. Por su parte, el feminismo de Eltit es mucho más radical en este sentido, y atenta contra cualquier rasgo esencialista. Veremos que *Por la patria* se distancia drásticamente de uno de los “dogmas” centrales del feminismo latinoamericano, ya que plantea como posible una construcción de lo femenino que se desliga tajantemente de la función maternal. De este mismo modo, la sexualidad es trabajada por Eltit de manera mucho más radical a través de la constante alusión a cierto erotismo perturbador (como, por ejemplo, es el caso del incesto), rompiendo así con límites que el propio feminismo latinoamericano prescribe y defiende. Finalmente, Peri Rossi con *La nave de los locos*, se sitúa en un planteamiento bastante similar al de Eltit. Al presentar como naturales elecciones sexuales habitualmente consideradas aberrantes, la autora parece señalarnos que las categorías a las que hemos atado nuestra

sexualidad son muy estrechas. Veremos que es justamente la postulación de sexualidades “normales” lo que Peri Rossi desea combatir. Más aun, la exploración del tema de la maternidad como opción (y no como instinto biológico o natural) apunta a un distanciamiento de Peri Rossi con respecto al feminismo latinoamericano de las décadas del setenta y ochenta. Peri Rossi se acerca entonces a la propuesta de Eltit, pues plantea la maternidad como una opción, como una posibilidad, y no como un instinto innato.

En función de estos rasgos generales, es posible plantear en un sentido amplio las propuestas (políticas, estéticas, de género) que recorren a cada una de las autoras. La novela de Belli parte de una crítica al feminismo liberal para reformular y reinterpretar algunos postulados centrales de las teorías feministas esencialistas y constructivistas. Por su parte, en *Por la patria*, Eltit parece inclinarse hacia la corriente constructivista del feminismo, que cuestiona la identidad de los géneros, rechazando la masculinidad y la femineidad como categorías inalterables. Por último, planteada de manera aun más contundente que en el texto de Eltit, la androginia, en *La nave de los locos* de Peri Rossi, aparece como un recurso para rechazar las categorías genéricas y sexuales entendidas como hegemónicas. Frente al feminismo de corte reformista militante de *La mujer habitada*, y a la centralidad otorgada por Eltit a la memoria colectiva, Peri Rossi plantea la necesidad de deconstruir las identidades de género que históricamente han atribuido características determinadas a hombres y mujeres. Esta propuesta se hace a partir de un combate constante a la noción de identidad como categoría fija que pretende generar una clasificación de los sujetos. Como veremos detalladamente en los siguientes capítulos, a través de estos distintos abordajes, cada una de estas escritoras erosiona el dogmatismo del feminismo latinoamericano ochentista, ampliando así los panoramas estéticos e ideológicos del debate y anticipando lo que en décadas recientes ha pasado a conocerse como la era posfeminista.

LA POSMODERNIDAD, EL POSFEMINISMO Y SU DIÁLOGO CON NUESTRAS NOVELISTAS

Como hasta cierto punto lo anticipa este trío de autoras en las obras que se estudian individualmente en este trabajo, desde la década del ochenta al presente, el feminismo latinoamericano se ha rearticulado y, en gran medida, se ha distanciado de la militancia política. ¿Hacia dónde ha evolucionado el debate feminista en las últimas décadas? ¿Qué impacto (si alguno) ha ejercido sobre la ficción que Belli, Eltit y Peri Rossi han producido en años recientes?

Durante las dos últimas décadas, más allá de la permanencia de algunos sectores feministas más radicales, lo cierto es que en términos generales se ha generado una despolitización del feminismo. Así, en esta era de “democratización”, neoliberalismo y globalización, la institucionalidad estatal o no-gubernamental se ha apropiado de un amplio sector del discurso de género integrándolo a sus planes, programas y proyectos. En este marco, no solo los movimientos feministas resultaron institucionalizados, sino que diversos sectores que habían formado parte de la izquierda optaron por la integración a las llamadas ONGs “radicales”, o aquellas que “están básicamente involucradas en los movimientos contra la globalización, contra el racismo, contra el sexismo y por la solidaridad” (Petras 124). Las ONG’s comienzan a fungir entonces como instrumentos viables para la propulsión del activismo social ante el percibido fracaso de los proyectos revolucionarios. Esto, a su vez, se inscribe en el marco de un debate ideológico que se relaciona con las reapropiaciones que se dan dentro de la izquierda y los movimientos sociales de aquello que llamamos “posmodernidad”. Las dictaduras de los setenta y ochenta, su superación política y la etapa de la transición a sistemas políticos entendidos como democráticos en los países latinoamericanos generaron un escenario de discontinuidad con las

luchas previas dentro del cual fue necesario redefinir las posturas teóricas de la izquierda latinoamericana. Como resultado de esta experiencia, se generó una división entre lo que se denominó la ‘ortodoxia marxista’ y los nuevos discursos que incorporaban o redefinían categorías de análisis a la lectura marxista de la historia desde las nuevas categorías de la posmodernidad. Los denominados posmodernos, por su parte, provienen entonces del marxismo de los setenta pero han optado por la crítica virulenta al núcleo teórico que los había unido políticamente. Según Atilio Borón, “[p]ara estos el marxismo es un proyecto teórico superado y obsoleto, incapaz de comprender a la “nueva” sociedad emergente de las transformaciones radicales del capitalismo” (70). Retomando la teoría posmoderna que anuncia el fin de los grandes relatos de la modernidad, los proponentes de este pensamiento teórico consideran que la política se sitúa en espacios más locales y pequeños, dado que caracterizan que la lucha por la transformación social a gran escala ha generado, en muchos casos, la reproducción de sus mismos sistemas de dominación.

Ahora bien, ¿qué es la posmodernidad? Hay, al menos, dos grandes maneras de interpretar esta categoría que alude tanto a una teoría filosófica como a una forma de pensar la política y lo social, e incluso puede utilizarse para describir un modo de vida. En primer lugar, siguiendo los análisis del marxista norteamericano Frederic Jameson, la posmodernidad puede pensarse como la nueva cultura política hegemónica del “capitalismo tardío” (90). Para este autor, las nuevas condiciones económicas generadas por la globalización hacen que el sistema capitalista desarrolle una ideología que logra deshacerse de los ideales emancipatorios propios de la modernidad. En este mismo sentido, Adolfo Sánchez Vázquez, haciéndose eco del planteamiento de Franco Crespi, sostiene que el pensamiento posmoderno reconoce la carencia de fundamento y, por lo tanto, lleva consigo “la renuncia a cualquier tentación de formular un proyecto total de transformación de la realidad social” (65). Al negar el potencial emancipatorio de la modernidad, la posmodernidad descalifica la acción política tradicional y desplaza la atención hacia lo individual, lo local, lo singular.

Como contracara, hay quienes consideran que muchos planteamientos de la llamada “izquierda posmoderna” ayudan a redefinir y repensar aquellos aspectos para los cuales la ortodoxia marxista no encuentra respuesta debido a los drásticos cambios que han ocurrido en las sociedades contemporáneas. El académico argentino Miguel Mazzeo, por ejemplo, discute en un balanceado ensayo crítico lo que llama “el potencial emancipador del universo categorial y político de lo que se denomina posmodernidad” (párr. 13). En su descriptivo lenguaje, el estudioso apunta al choque ideológico entre “nuevos” y “viejos” discursos. A pesar cuestionar severamente la aplicabilidad pragmática de algunos de sus postulados teóricos, Mazzeo identifica claramente los elementos del discurso “posmoderno” que resultan atractivos políticamente a la izquierda latinoamericana:

Ocurre que el sobrenombre [“posmoderno”] ha desarrollado una excesiva polisemia. Desde el punto de vista de la izquierda vieja, todo lo que cae fuera de sus andrajosos esquemas (ambiguos en algunos casos, binarios en otros) y de sus limitados horizontes interpretativos es susceptible de ubicarse en la cuadrícula correspondiente a lo posmoderno.

Así, por ejemplo, muchas categorías son identificadas y desechadas por posmodernas, cuando, en realidad, en muchos casos, son más tributarias de las versiones heterodoxas del marxismo, productos que arrastra su corriente cálida, hijas de las tradiciones emancipatorias de Nuestra América, reactualizaciones de

viejas identidades plebeyas. O simplemente son categorías nuevas, o mejor dicho: en un proceso abierto de pariciones, “están siendo nuevas”. (párr. 1-2)

En este sentido, muchas de las ideas posmodernas encuentran un eco favorable dentro de la izquierda latinoamericana que, desilusionada y desarmada por las dictaduras de los setenta y ochenta, busca en esta nueva teoría la posibilidad de construir proyectos alternativos de reflexión y movilización en un nuevo contexto social e histórico, pero sin repetir necesariamente los excesos doctrinarios de los proyectos socialistas tradicionales.

Como veremos a continuación, estas potencialidades y debilidades de la posmodernidad que se manifiestan según interpretemos esta polisémica categoría, se han trasladado también al discurso feminista y a la literatura producida por Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi, quienes ya por décadas se habían posicionado a la vanguardia de este debate. Ante la rearticulación del discurso marxista, el tema de la mujer se ha hecho presente en la literatura femenina latinoamericana de una manera más desapegada de aquellas posturas estrictamente “clasistas” y dogmáticas en las cuales la cuestión de género estaba subordinada con un proyecto social que la contenía en tanto dimensión cultural. Este desplazamiento ideológico se percibe, sin duda, en las producciones literarias más contemporáneas de nuestras tres escritoras. Sus novelas más recientes exhiben rasgos de los discursos posmodernos que han cuestionado, entre otras cosas, los excesos ejercidos a fin de llevar a la práctica un determinado discurso político.

Así como el llamado feminismo igualitario, o “de la segunda ola”, fue considerado, en gran medida, como un movimiento más dentro de las diversas luchas sociales que surgen en América Latina durante las décadas de los setenta y ochenta, el denominado “posfeminismo” ha sido considerado una de las muchas manifestaciones de la corriente posmoderna que ha influenciado notablemente la producción cultural de la región en décadas más recientes. Por ello, es necesario precisar conceptualmente de qué hablamos cuando nos referimos a “posfeminismo”, y situarlo en el contexto de los debates actuales en cuanto al sujeto y a la política. El posfeminismo puede entenderse como una cristalización al interior del discurso feminista de las condiciones críticas que en los ámbitos académico y artístico han habilitado el posestructuralismo, la filosofía posmoderna y la noción del sujeto descentrado. En su libro *Lacan y el posfeminismo*, Elizabeth Wright plantea que “las feministas [de la segunda ola] omitieron revisar la concepción de la identidad como positiva y estable. Se apoyaron en un concepto estático de lo que era una mujer, y esto condujo a dilemas ‘esencialistas’” (9), varios de los cuales se dilucidan en el transcurso de este trabajo. Al definir ‘posfeminismo’, Wright aclara, sin embargo, que este “no presupone que los discursos feministas o colonialistas previos, sean modernistas o patriarcales, hayan sido superados, sino que adopta una posición crítica ante ellos” (13), abandonando así la postura generacional que afirmaba tajantemente que “el patriarcado y el imperialismo eran las raíces de todo mal” (13).

Por su parte, Ana Forcinito nos ofrece una descripción del posfeminismo y sus efectos desde el punto de vista particularmente latinoamericano:

Esta articulación del pensar feminista a esta otra dominante cultural de lo “post”, marcada por la duda, el descentramiento y la supuesta redistribución del derecho a interpretar, no implica, necesariamente el desmantelamiento de la teoría primermundista en el escenario posfeminista sino que, por el contrario, implica una dinámica de exclusiones que acompaña, en la práctica, a un discurso teórico, supuestamente democrático. Uno de los márgenes del posfeminismo es el latinoamericano. Esta marginalidad da cuenta del autoritarismo ejercido por parte de ciertos sectores feministas metropolitanos que, en el intento de articular un

feminismo crítico de sí mismo, siguen dejando sin voz a teóricas de feminismos marginales. (...) Los márgenes del posfeminismo no constituyen un espacio homogéneo sino un espacio articulado a partir de la exclusión. (16)

En este sentido, cabe destacar que la literatura latinoamericana ligada al posfeminismo, se constituye, en algunos casos, como un espacio en el que, desde perspectivas aparentemente variadas y móviles (y a veces contradictorias), se siguen dilucidando las problemáticas de género. De ahí que subsistan miradas optimistas como las de algunas/os estudiosas/os postestructuralistas que ven en la noción discursiva de ‘género’ un elemento que capaz de “estructurar la posibilidad de un movimiento de mujeres amplio, de orígenes diversos y con reivindicaciones en su punto de partida diferentes, pero en confluencia” (Luna 22).

Por el otro lado, en los ámbitos académico y artístico, muchos países latinoamericanos se encuentran atravesados por una desideologización que surge como precio por la apertura al mercado del “best seller” a la llamada “literatura light” (Franco 97), o una serie de textos de mujeres que no presentan una honda “marca” de disputa política.¹ Por ello, la literatura feminista de aquellas escritoras que en los ochenta fueron referentes de una zona crítica del arte, en sus manifestaciones actuales puede ser leída como correlato de un contexto cultural a nivel continental, en el cual el neoliberalismo y la posmodernidad han zanjado una serie de discusiones críticas sobre el género. Como consecuencia, notaremos que a través de textos producidos desde las capitales latinoamericanas, o incluso desde ciudades norteamericanas o europeas, tanto Belli como Eltit y Peri Rossi, sin borrar en absoluto la marca de la crítica política en sus textos, han emitido en alguna de su literatura reciente una configuración de la mujer en tanto sujeto universal (o global) que pueda “traducirse” más allá de las fronteras nacionales y culturales.

Ante esto, es importante aclarar que más que considerarlo “antifeminista”, entendemos que el posfeminismo implica una redefinición de la matriz conceptual al interior del feminismo, sobre todo en cuanto al igualitarismo y las formas de abordar las múltiples representaciones de la transversalidad discursiva que constituye la noción de ‘género’. Asimismo, más que centrarse en el debate esencialismo/constructivismo, el posfeminismo ha propuesto una noción de tipo transversal a la hora de pensar las identidades, y no como estructuras rígidas, tal y como lo anticipan nuestras escritoras en su literatura ochentista. Este nuevo mapa conceptual implica un desapego de las posturas que tienen como punto de partida ideas unicistas del género y la diferencia. Políticamente, el posfeminismo emerge entonces como una crítica al feminismo, sobre todo en sus concepciones del sujeto como identidad bien delimitada.

En su ensayo “Filosofía y feminismo(s)”, Marta Palacio identifica a Judith Butler como “representante del llamado posfeminismo” (63). Según Palacio, los planteamientos de Butler “han incidido en una revisión y restricción de la teoría feminista, la que ha debido intersectar la noción de género con la de clase, raza, edad, sexualidad, al momento de definir la *identidad femenina* que estaría conformada por las prácticas normalizadoras de la matriz cultural binaria y heterosexual propia del patriarcado” (64). Añade además Palacio:

La postura posfeminista de Butler y otras teóricas insta problemas de racionalidad estratégica al momento del uso político y discursivo de la categoría “mujer” en que se debaten varias autoras contemporáneas al no poder ya basarse

¹ En su artículo “From Romance to Refractory Aesthetic”, Jean Franco identifica como “literatura light” la obra producida por escritoras latinoamericanas de alta demanda comercial, tales como Laura Esquivel, Angeles Mastretta e Isabel Allende, entre otras (97).

en la *universalidad de la identidad femenina*, cuestionada por ser sustancialista y normativa, aunque necesiten de una *categoría de representación* para el sujeto político emancipatorio. Para Butler este sujeto político puede devenir tácticamente de coaliciones o estructuras dialógicas provisorias. (64)

En otras palabras, confluyendo con los planteamientos de Diana Fuss, Butler sostiene que el sujeto “mujer” puede ser una articulación táctica aprovechable en el sentido de la emancipación, interactuando con otras luchas y produciendo bloques capaces de operar en conjunto para la conquista institucional de ciertas demandas.

Asimismo, el posfeminismo ha ido también de la mano de la deconstrucción derrideana, la cual implicó el descentramiento en las teorías del sujeto cartesiano. En palabras de Palacio, el discurso feminista “ha acompañado el giro crítico-deconstruccionista del sujeto llevado a cabo por la filosofía contemporánea: la deconstrucción crítica de la identificación metafísica del ‘yo pienso’ con el ‘yo soy.’ No solo han caído los metarrelatos fundantes de la Razón Moderna como afirmara Lyotard, sino que la misma identidad metafísica del sujeto ha sido aniquilada [...]” (68). El sujeto racional, fundante del proyecto de la Ilustración, fue entonces cuestionado a partir de nuevas teorías que pensaron al yo y los grandes relatos de la Modernidad como construcciones discursivas, rastreables en las instituciones sociales.

Sabemos que, a partir de Foucault, ha sido muy analizada la relación entre saber y poder, así como los procesos institucionales, por los cuales se constituye la subjetividad, no esencial, sino discursiva. Sostiene Palacio que “[a]lgunos feminismos contemporáneos han tomado los planteos foucaultianos de constitución de los sujetos y las subjetividades desarrollando un fértil espacio teórico de discusión y controversias con el autor de *Historia de la sexualidad*” (69). Como parte de ese diálogo, el posfeminismo se ha apropiado del análisis foucaultiano para discutir la dicotomía de género (hombre/mujer), en tanto un esquema identitario que se basa en una asociación histórica de saber-poder, por la cual los valores universales asignados a la mujer deben entenderse como marcas de la violencia identitaria. Para el posfeminismo, entonces, los sujetos se constituyen en una serie de posiciones que se inscriben en un campo de fuerzas en el cual deben disputarse las demandas sociales. En este sentido, como observaremos en las obras recientes de nuestro trío de autoras, las representaciones literarias adoptadas hacen constantemente uso táctico de la categoría “mujer”. No obstante, esta utilización estratégica de la categoría sugiere precisamente que, a pesar de los logros alcanzados por los distintos pos/feminismos (sobre todo en cuanto a equidad legal, mayor visibilización como sujetos y la percibida “normalización” institucional de algunos de sus planteamientos contestatarios), la tarea emancipatoria de las mujeres aun no ha culminado.

VOCES DIVERGENTES: LAS NOVELAS RECIENTES DE BELLI, ELTIT Y PERI ROSSI

Ahora bien, hemos establecido el tránsito que ha recorrido el discurso feminista desde sus debates en la década del ochenta hacia la construcción de un posfeminismo pensado a la luz de las teorías posmodernas en la contemporaneidad latinoamericana. De ahí que el último capítulo de este estudio se le dedique al análisis de tres novelas recientes de nuestras autoras escogidas. Dadas sus contribuciones a la reformulación del discurso dogmático ochentista hacia un posfeminismo menos estridente y militante que se ha asentado en décadas posteriores, examinaremos cuánto y hacia dónde han evolucionado sus abordajes temáticos, y cuáles han sido los cambios y nuevos rumbos que ha tomado su producción literaria en lo que refiere a sus planteamientos políticos, teóricos, estéticos y de género. En el ámbito de la producción literaria

de años recientes, las críticas del posfeminismo tanto al sujeto cartesiano como a la rigidez dogmática resulta plasmada a veces de manera compleja y problematizada, como veremos que lo hacen Diamela Eltit en *Jamás el fuego nunca* (2007) y Cristina Peri Rossi en *El amor es una droga dura* (1999). Asimismo, notaremos también que el discurso posfeminista latinoamericano se percibe todavía fuertemente influenciado por posturas que parecen rescatar y reivindicar concepciones esencialistas, como argumentaremos es el caso de Gioconda Belli en *El infinito en la palma de la mano* (2008).

Al discutir detalladamente la novela reciente de Belli veremos, entre otros aspectos, que el modelo femenino representado en esta obra narrativa, parece estar todavía sumamente aferrado a una identidad femenina/reproductiva. La novela de la autora nicaragüense incluye, además, una serie de caracterizaciones de la mujer en tanto esencia continente de ciertos rasgos típicos y tradicionales de la construcción femenina: lo maternal, lo estético, lo intuitivo, entre otros. Argumentaremos que no todas estas caracterizaciones aparecen profundamente cuestionadas o deconstruidas en el texto. En este sentido, el feminismo actual de Belli cierra un arco que comenzara con su literatura de los años ochenta, ligada a un feminismo fuertemente politizado desde la temática del rol de la mujer en la lucha armada; y que concluye en la actualidad en un trabajo que plasma una noción más ontológica y cuasi-simbólica de la mujer.

Por su parte, *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit trabaja sobre el concepto del fracaso colectivo de la utopía revolucionaria. Se trata de una mirada hacia lo que fue la generación latinoamericana que creyó en un proyecto social cuya forma ortodoxa ha quedado atrás. La filosofía neoliberal ha ganado la batalla cultural y ha sustituido la idea social de igualdad por la de consumo. Asimismo, notaremos un drástico desplazamiento de lo público hacia lo privado en el espacio del relato. De esta manera, el conflicto gira en torno a una pareja que sostiene una relación simbiótica, íntima y disfuncional, donde el relato retrospectivo de la militancia revolucionaria se mezcla con el presente cotidiano. Esto contrasta con la historia que plantea Belli, que compone un relato global de simbología bíblica. Veremos que, en la novela de Eltit, el relato más bien parece fragmentarse y no volverse una contemplación general, fundadora, iniciadora, como en el caso de Belli, sino una tarea de recuperación y revisión del relato revolucionario hechas con el ojo crítico del presente. Igualmente, el relato de Eltit presenta un tono más introspectivo, con metáforas que recorren el texto y construyen personajes que van reacomodando su relación con el pasado.

Al contrario, Belli, continuadora de los grandes relatos latinoamericanos, intenta articular una pieza poética única en la que los conflictos forman siempre parte de un relato global. Eltit, mientras tanto, se inclina por la fragmentación del relato, por lo que obtiene una mirada de la mujer que no deja de ser crítica, dado que las transformaciones ideológicas y discursivas de los años posteriores a los ochenta han significado un cambio en la percepción del sujeto. Ante ello, Eltit parece plantear que es precisamente el sujeto quien debe reevaluar las nuevas instancias de la historia. Mientras tanto, la novela de Belli parece integrarse mejor a la imagen de la mujer que puede ofrecer el mercado, en tanto que este está orientado hacia el lector fundamentalmente “consumidor”, que es el nuevo paradigma.

Como veremos detalladamente en el último capítulo de este trabajo, se observan mayores puntos de convergencia entre la novela reciente de Eltit y *El amor es una droga dura*, de Cristina Peri Rossi, en cuanto a que ambas comparten cierta mirada que abre un margen para el tratamiento y la interrogación acerca de la construcción de la masculinidad y femineidad. *El amor es una droga dura*, enfrenta a lectores y lectoras con un personaje en el que la masculinidad se convierte en el significante de un deseo fálico de competitividad y posesión. En

el contexto de la novela, esto parece caracterizar la vida contemporánea en las grandes ciudades. La obra narrativa, supuestamente centrada en la naturaleza obsesiva del deseo, presenta más bien la crisis del deseo masculino. Asimismo, esta novela parece también distanciarse claramente del escenario mítico del relato de Belli e intenta ubicar las relaciones de género en la vida urbana, focalizada desde la mirada del personaje masculino. En *El amor es una droga dura* veremos que los modelos de mujer (tanto la de carácter tradicional como la que se separa de las estructuras entendidas como patriarcales) son problematizados, y la resultante de la trama en la cual dichos modelos practican su subjetividad es más bien desencantada.

El marcado contraste entre las producciones recientes de las escritoras ochentistas nos llevará a señalar que, entre la crítica posestructuralista al sujeto cartesiano y el avance de los estudios culturales, el posfeminismo latinoamericano en la actualidad incorpora sendas posturas de tinte ideológico diferenciado y praxis a veces antagónicas. Por ello, no necesariamente una literatura que sea leída o se autoproclame “feminista”, aludirá ya al discurso militante y colectivo de la emancipación social de la mujer. Es decir, una evolución como la ocurrida en la obra de Belli nos conduce a estimar que *El infinito en la palma de la mano* se presenta como una novela que se reafirma en una concepción esencialista de las nociones de género, así como un tanto determinista en lo que respecta a las posibilidades de transformación de un esquema ancestralmente entendido como patriarcal.

Por su parte, veremos que *El amor es una droga dura* cuestiona ideológicamente al posfeminismo en su variante liberal/cosmopolita. De hecho, en el caso de Peri Rossi, notaremos que su discurso ha evolucionado hacia una zona crítica del feminismo en su dimensión política, ya que su novela reciente expone una visión desencantada de las relaciones de género y los proyectos de transformación social, lo que abarca incluso la ironización del feminismo. Esto no niega la presencia de rasgos transgresores y desestructurantes en la novela, pero cancela la posibilidad de generar un proyecto alternativo y superador a lo existente. *El amor es una droga dura* articula en su trama al menos dos modelos de mujer que plasman la discusión en torno a la subjetividad femenina. Por un lado, nos encontramos con un modelo de mujer fácilmente asimilable a los roles de esposa/madre, el cual es trabajado de manera satírica por Peri Rossi. Por otro lado, encontramos un personaje que pretende escapar a los roles preestablecidos del género, cuestionando la existencia de una esencia inmutable de lo femenino, y generando una serie de prácticas no asimilables en el discurso tradicional del género. El discurso de Peri Rossi abarca así ciertas prácticas marginales. Plantea, además, en cierto sentido, un sujeto femenino nómada, que no se asienta definitivamente en ningún territorio identitario, aunque eso no viene a constituir, finalmente, una perspectiva de liberación de la opresión masculina. Más allá de eso, observaremos cómo la constante intención transgresora de Peri Rossi se mantiene presente y continúa operando en el transcurso de la novela reciente como una reformulación de los cánones del deseo en la relación hombre/mujer. En este sentido, al igual que *La nave de los locos*, esta obra narrativa cuestiona los parámetros de la ‘normalidad’; pero veremos que, en esta ocasión, el cuestionamiento desemboca en una afirmación de la soledad fundamental del sujeto.

Un rasgo que se mantiene consistente dentro de la narrativa de Peri Rossi es su preferencia por los personajes protagónicos masculinos, rasgo distintivo y poco frecuente dentro de la literatura feminista. Esta decisión expresa una marcada insistencia en problematizar los cánones de lo masculino, haciendo hincapié en la masculinidad como un eje ineludible para examinar las relaciones de poder entre los géneros con real profundidad. Veremos entonces que esta insistente puesta en crisis de la identidad masculina, que está presente en Peri Rossi desde su obra ochentista, la hace precursora de una interesante y controversial postura posfeminista: la

afirmación de la mujer resulta ineficiente si las tematizaciones al respecto son reducidas a lo femenino y su correspondiente rol de víctima. Es necesario interrogarse acerca de la identidad masculina, ya que toda práctica que pretenda quebrar el dominio patriarcal sobre la mujer debe poner en crisis todas las identidades clasificatorias. Sin embargo, pese a esos elementos de continuidad, veremos que la idea general que parece sostener Peri Rossi en *El amor es una droga dura* es que el dominio y la posesión no son elementos ideológicos de los que sea posible sustraerse. Encontraremos en este texto una visión que expresa cierto desencanto posfeminista de Peri Rossi respecto a una posible liberación social a partir de luchas “parciales” como las de los movimientos feministas, lo que expone un contraste con las posiciones más afirmativas que se plantean en *La nave de los locos* en cuanto a la constitución de espacios marginales como ámbitos de liberación.

Ahora bien, en este mismo sentido, observaremos que una literatura como la de Belli, militante en los ochenta, resulta en la contemporaneidad una voz mucho más moderada en su denuncia. En *La mujer habitada*, Belli se distancia de las categorías habituales de “lo femenino” al trabajar sobre la figura de la mujer guerrillera, ligando su producción al compromiso político que cuestiona –entre otras cosas– un marco social donde el único rol para la mujer era su potencia “doméstica”. En su nueva producción literaria, por el contrario, notaremos una tendencia a atenuar sus cuestionamientos en cuanto al tema de género. Veremos, entre otros ejemplos, que en *El infinito en la palma de la mano*, el deseo de la mujer se presenta más pasiva y estereotipadamente, acatando una serie de cumplimientos con la esencia de lo femenino, específicamente en cuanto a la reproducción, de manera aún más contundente que en su novela ochentista. Así, la imposibilidad de un sexo no-reproductivo en la novela de Belli funciona como la marca de un discurso que parece dar continuidad al énfasis en lo maternal e intuitivo como aspectos todavía definitorios del feminismo latinoamericano. De esta manera, veremos que la novela reciente profundiza los rasgos esencialistas ya presentes en la literatura ochentista de Belli, sin dejar por ello de acoger en su obra algunos elementos discursivos del posfeminismo.

Es precisamente la compleja hibridez discursiva y estética de estas escritoras, y su constante negociación con los postulados feministas y posfeministas, lo que plantea la necesidad de realizar un análisis exhaustivo de sus obras. Por ello, el cierre del primer capítulo de este trabajo es, más bien, una apertura, una invitación a hacer un viaje retrospectivo para examinar a fondo algunas obras emblemáticas de tres escritoras ochentistas que anticipan las tendencias rupturistas con el feminismo más militante y dogmático, tendencias que luego revisitan y reevalúan en sus novelas recientes.

Capítulo II

Entre esencialismo y constructivismo: La (re)articulación de los dogmas feministas en *La mujer habitada*

La mujer habitada, primera obra narrativa de Gioconda Belli y publicada en 1988, es una novela que ejemplifica la constante fluctuación entre reproducción y subversión de las concepciones tradicionales de género que se detecta recurrentemente en la producción literaria de las escritoras latinoamericanas, en una década en la que el debate teórico feminista se encuentra en absoluta vigencia. Esta novela de la también poeta nicaragüense confirma, en gran medida, la vitalidad de la pugna entre la aparente internalización de los modelos de representación privilegiados por el canon dominante y la tendencia deconstruccionista que invita a cuestionar y subvertir las nociones tradicionales de género. *La mujer habitada* podría entonces inscribirse dentro de la corriente del feminismo que postula que el género sexual no se reduce a una diferencia solamente biológica, sino que en gran medida es el resultado de valores sociales. Sin embargo, su autora parece también plantear que, debido a que el género es parte del tejido social, resulta indispensable valorar la identificación genérica. En otras palabras, para Belli, la conceptualización de los ámbitos de lo masculino y lo femenino como construcciones sociales no parece justificar el desmantelamiento absoluto de los roles de género.

Durante la década del ochenta, mientras Belli escribe *La mujer habitada*, el choque teórico entre constructivismo y esencialismo se agudiza entre las feministas latinoamericanas, debido a que los grupos más militantes consideran necesario cuestionar radicalmente los roles sociales asignados históricamente al hombre y la mujer. En contraste con esta tendencia, el feminismo que puede leerse entre las páginas de *La mujer habitada* no se limita a combatir el sistema entendido como patriarcal en cuanto a los derechos de la mujer en el ámbito de la igualdad, sino que se complejiza asimilando y representando en sus dos protagonistas atributos “femeninos”, si no esencialistas, al menos tradicionales. La novela plantea estas problemáticas de manera concreta a través de la exposición de conflictos diversos. Esta es, sin duda, una novela de tesis feminista, pero que le añade complejidad a dicho género, al entrecruzar diferentes problemáticas vigentes. *La mujer habitada* problematiza varios temas que cobran centralidad como parte de los debates feministas que se dilucidan en América Latina durante las décadas de los setenta y ochenta: la realidad de la mujer mestiza contemporánea, su incursión en la fuerza laboral y el ámbito profesional, su participación activa en los movimientos políticos y la constante negociación con los modelos de representación que se empeñan en asociar aquello entendido como “femenino” con lo natural, tradicional e intuitivo.

La trama de la novela narra la historia de Lavinia, una joven profesional de origen burgués que regresa a su país latinoamericano (identificado como Faguas) para incorporarse a la fuerza laboral, después de haberse educado en el extranjero. La novela presenta el proceso de toma de conciencia social y política de Lavinia quien, en muchos sentidos, es un alter-ego de la propia Belli. De ser un personaje al que inicialmente se le atribuye la exclusiva preocupación de proteger su independencia personal, Lavinia pasa, a medida que transcurre la acción, a formar parte del movimiento guerrillero que intenta derrocar al gobierno dictatorial que controla el país ficcional. Al final de la novela, la protagonista termina haciendo el máximo sacrificio por la causa revolucionaria: pierde la vida mientras participa en un operativo crucial para las expectativas de triunfo del grupo guerrillero.

Paralela a la historia de Lavinia, encontramos la historia de Itzá, la cual aporta un elemento mágico a la trama. Itzá es una indígena rebelde que ha reencarnado en el naranjo sembrado en el patio de la casa de la protagonista. Más adelante, Itzá “habita” o invade el cuerpo de Lavinia cuando esta consume el jugo de los frutos del árbol. Mientras observa e invade a Lavinia, Itzá va narrando su propia historia de resistencia y lucha contra los conquistadores españoles. Es decir, la trama de la novela está estructurada a través del establecimiento de una doble temporalidad representada en las correspondencias entre la historia remota y la historia reciente.

Los ecos históricos de la trama más contemporánea resultan bastante evidentes. El referente de Belli es, sin duda, el Nicaragua de la década del setenta, donde se gestaba la revolución sandinista que derrotaría al régimen dictatorial y represivo de Anastasio Somoza Debayle en 1979. El operativo ficcionalizado en la novela ocurrió históricamente en 1974 y contó con la colaboración clandestina de Gioconda Belli. La autora cuenta, en su relato autobiográfico *El país bajo mi piel*, cómo un grupo de comandos sandinistas asaltó la casa del presidente del Banco Central de Nicaragua tomando como rehenes a varios embajadores, empresarios y líderes políticos (Belli 143). A partir de esta toma, se negoció exitosamente la liberación de varios miembros del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) que se encontraban prisioneros, y se solicitó un rescate. Este hecho, acompañado de un llamado a la rebelión, generó el estallido de numerosos levantamientos antisomocistas en todo el país y probó ser determinante para el logro de la victoria sandinista unos años más tarde. Aunque Belli no participó activamente en el asalto, como ocurre con la protagonista de la novela, sí colaboró en los preparativos de esta y otras acciones del grupo guerrillero. *La mujer habitada* constituye entonces una ficción histórica retrospectiva, en gran medida, encaminada a revisar y problematizar los roles de las mujeres dentro de los movimientos políticos y de conciencia social articulados en Latinoamérica.

Con este contexto como telón de fondo, Belli nos presenta en el personaje de Lavinia la forma de lo que convencionalmente se entiende por una mujer emancipada y moderna: es arquitecta de profesión y vive sola tras haber abandonado la casa paterna, no sin la reprobación de sus padres. Al enfrentarse al mundo laboral y profesional, sin embargo, Lavinia reflexiona acerca de las dificultades que tiene por ser mujer, en la manera como sus colegas hombres discriminan en su contra y el reto que constituye ganar el espacio por méritos propios: “Los dos hombres parecían disfrutar su actitud de paternidad laboral. Lavinia se sintió en desventaja” (22). Sin embargo, simultáneamente, Lavinia es un personaje que sabe manejar su condición femenina en un mundo masculino, como resulta evidente al esta recordar su primera entrevista de trabajo: “Ella no tuvo remordimientos de conciencia por usar todas las armas milenarias de la feminidad. Aprovechar la impresión que causaban en los hombres las superficies pulidas no era su responsabilidad, sino su herencia” (21). El manejo pragmático del trato codificado como machista no está presentado como una renuncia al ideario feminista, sino como una situación para la que años de experiencia femenina han entrenado al personaje. Encontramos aquí un primer nivel de choque entre teoría y práctica, entre la tesis feminista constructivista y la efectiva representación de la situación atribuida a un personaje femenino en un contexto histórico y geográfico determinado.

A las expresiones que el personaje de Lavinia va emitiendo durante toda la novela se suman las de Itzá, la mujer indígena que ha reencarnado en el naranjo del patio de la casa y que a través del jugo de uno de sus frutos llegará a “poseionarse” de Lavinia, aunque se trata de una posesión benefactora. En esta novela de Belli predomina entonces la narración de corte realista

pero esta se entrecruza interrumpidamente con elementos mágicos. Esta doble temporalidad entre el tiempo de la crónica actual y el tiempo de lo ancestral complejiza la descripción de la situación política y de género en un país latinoamericano pequeño en la década del setenta. De hecho, podemos arriesgarnos a afirmar que aquello que comienza a habitar a Lavinia a partir de la posesión de Itzá no es otra cosa que la resistencia, la herencia política de lucha que proviene de un pasado mestizo y continuará vigente mientras exista la opresión.

Poco queda de aquella mujer dormida, que el aroma de mis azahares despertó del sueño pesado del ocio. Lentamente, Lavinia ha ido tocando el fondo de sí misma, alcanzando el lugar donde dormían los sentimientos nobles que los dioses dan a los hombres antes de mandarlos a morar a la tierra y sembrar el maíz. Mi presencia ha sido el cuchillo para cortar la indiferencia. (84)

¿Y de todo eso, qué de bueno quedó?, me pregunto. Los hombres siguen huyendo. Hay gobernantes sanguinarios. Las carnes no dejan de ser desgarradas, se continúa guerreando.

Nuestra herencia de tambores batientes ha de continuar latiendo en la sangre de estas generaciones.

Es lo único de nosotros, Yarince, que permaneció: la resistencia. (47)

En *La mujer habitada*, la presencia de la cultura indígena aparece desde el comienzo y cumple además otras funciones. Por un lado, constituye un factor de rompimiento con el relato lineal al introducirse como una dimensión mágica que cambia el tono y el registro discursivo, dando un lugar a la reflexión y al lenguaje de exploración poética. De hecho, concuerdo con críticas como la de Kathleen March, quien ha afirmado que es precisamente la inclusión y el manejo poético que hace Belli del elemento indígena lo que aleja a *La mujer habitada* de ser considerada una novela puramente ideológica y propagandística:

Yet Belli's *La mujer habitada*, in my opinion, is precisely a successful roman a these because it includes poetic elements that both provide interludes from the strictly political discourse and activity while facilitating the insertion of the mythical, historical, indigenous motifs that fortify the main plot by framing it in a context of continuity (inheritance) and endowing it with an epic quality. (144)

Asimismo, la presencia de Itzá sirve para dejar establecido que ambos personajes protagónicos (Lavinia e Itzá) transitarán cambios y se enfrentarán de manera paralela a realidades adversas que cuestionan su identidad. El personaje de Itzá asume también por momentos la función focalizadora de la acción, ya que observa y describe a la joven arquitecta. La indígena, por ejemplo, se sorprende inicialmente al notar que en la época actual las mujeres parecen estar emancipadas: “Me pregunto cuánto ha cambiado el mundo. Mucho ha cambiado, sin duda. Esta mujer está sola. Vive sola. No tiene familia, ni señor. Actúa como un alto dignatario que sólo se sirve a sí mismo” (26). Es evidente que en la comunidad indígena que sirve como referente a Itzá, las mujeres no parecen haber disfrutado de tal nivel de autonomía. A pesar de los tintes idealizantes con que pinta la realidad indígena, al describir su vida cotidiana durante la época de las primeras invasiones españolas, Itzá insistirá en que le resultaba incómodo el lugar que, como sujetos, ocupaban las mujeres en esa comunidad.

Dentro de la casa, los hombres discuten. Oigo los murmullos de sus voces, como tantas veces escuché desde la oscuridad, los consejos que Yarince hacía con sus guerreros. Aquellos en los que a mí no me era permitido participar aun cuando me llevaran al combate.

Después de la batalla de Maribios —la de los Desollados—, como le llamaron los invasores, hubo momentos en que sentí mi sexo como una maldición. Se pasaron días discutiendo cómo debían proceder, mientras yo tenía que vagar por los alrededores, encargada de cazarles y cocinarles la comida. (...)

Yo era fuerte y mis intuiciones, más de una vez, nos salvaron de una emboscada. Era dulce y a menudo los guerreros me consultaban sus sentimientos. Tenía un cuerpo capaz de dar vida en nueve lunas y soportar el dolor del parto. Yo podía combatir, ser tan diestra como cualquiera con el arco y la flecha y además, podía cocinar y bailarles en las noches plácidas. Pero ellos no parecían apreciar estas cosas. Me dejaban de lado cuando había que pensar en el futuro o tomar decisiones de vida o muerte. Y todo por aquella hendidura, esa flor palpitante, color de níspero que tenía entre las piernas. (40-41)

El contraste entre las expresiones de los personajes de Lavinia e Itzá da cuenta de una primera relativización: el concepto de emancipación. En este punto, Belli parece querer hacer hincapié en que si bien para Itzá, Lavinia es independiente, para la propia Lavinia, esta independencia no está del todo concretada. Para ella, la emancipación y el feminismo están ligadas con la realización personal, con la igualdad de derechos respecto al hombre y con la posibilidad de una vida independiente, con estudios y una profesión. En un artículo titulado “De las ideas a la práctica”, Silvia Lorente-Murphy señala que Lavinia, profesional e independiente, representa los ideales de los movimientos feministas de los años setenta y ochenta, los cuales afirma “parecían no sólo aplicables a la realidad latinoamericana sino un imperativo para cambiar cualquier sistema que necesitaba corrección” (párr. 5). Más allá de eso, las problemáticas planteadas gradualmente a través de la trama y los personajes de la novela apuntarán a que, en América Latina, la compleja situación social que permeó estas corrientes feministas las alejó de la búsqueda de autorrealización individual para acercarlas cada vez más al compromiso social y colectivo, que se convierte en parte integral del feminismo latinoamericano.

En la primera parte de la novela, la presentación de los personajes, la descripción de la casa y del espacio laboral apunta a un relato que da cuenta de una emancipación al estilo del llamado “feminismo liberal”, el cual tiende a abogar exclusivamente por la igualdad de derechos y la independencia económica para las mujeres. Rose Marie Galindo plantea en un ensayo crítico que, en su novela, Belli hace un cuestionamiento general de este tipo de feminismo. Galindo utiliza la definición de Angela Gilliam para referirse al “feminismo liberal”, afirmando que este es un movimiento de carácter reformista que se basa en el reclamo de equidad para las mujeres en la sociedad, pero que “se caracteriza por su individualismo, por su concentración en la opresión genérica a exclusión de cualquier otro tipo de opresión, y por su indiferencia ante los problemas sociales no directamente relacionados con la discriminación sexual” (Galindo 77). Esta idea es cuestionada por Belli a través de los debates internos y externos a los que se enfrenta su protagonista. El circuito que recorre Lavinia en el ámbito laboral, aunado más adelante a su relación amorosa con Felipe, comienza a desplazar sus reflexiones acerca de su propia condición de mujer independiente hacia la causa social aplicada y colectiva donde la emancipación comunitaria cobra un valor mayor que emancipación personal: “Se preguntaba si no debía ella darle más a la vida que independencia personal y cuarto propio” (Belli 101). La crítica de Belli es feroz hacia el feminismo liberal, al que considera insuficiente y sumamente limitado tanto teórica como prácticamente. Ese feminismo está encarnado en dos personajes: el de la madre, que abandonó a Lavinia de niña para dedicarse a participar en actividades cívicas y sociales, y el de la tía Inés, viuda joven y próspera que actuó como mecenas de las artes en su juventud. La

frase de esa tía que Lavinia recuerda en más de una oportunidad a lo largo de la novela reza así: “Tenés que aprender a ser buena compañía para vos misma” (Belli 262). La frase resume los alcances y límites del feminismo liberal de la generación que antecede a Lavinia, que propulsaba como meta central la autonomía de la mujer, aunque esta se consiguiera solo a nivel individual.

De esta forma, Belli comienza poco a poco a cuestionar los ejes que inicialmente indentificaba como emancipatorios, comenzando por remarcar que la supuesta emancipación de Lavinia que, si bien no le resulta sencilla, solo es posible gracias a que es una joven profesional, que tiene los medios económicos para rebelarse. Esta clase de emancipación resulta literalmente impensable para otras mujeres, especialmente las de nivel socioeconómico bajo, donde la ignorancia y la pobreza impiden a muchas mujeres siquiera cuestionarse su identidad, su rol social o su situación marginal, y las llevan a aceptar su realidad y su destino como realidades inexpugnables propias de su condición. La reflexión feminista, entonces, debe completarse con un marxismo de inclinación tercermundista, como era básicamente la ideología del movimiento sandinista, evidente referente ideológico de *La mujer habitada*.

Para ejemplificar este concepto, Belli presenta un episodio donde Lucrecia, la mujer que limpia la casa de Lavinia, se ausenta por varios días. La protagonista, preocupada, va a buscarla a su casa y la encuentra en cama, desangrándose a causa de un aborto clandestino. Además de denunciar la situación de evidente insalubridad a la que conduce un aborto practicado en condiciones de ilegalidad, Belli realiza una minuciosa descripción de la vivienda de Lucrecia: “La puerta se abrió un poco más. Lavinia pudo ver el techo sin cielo raso, los cables eléctricos cruzando el zinc y una sola bujía balanceándose atada a una viga. Colchones colgados, doblados sobre un travesaño (...) Había una silla desvencijada en el rincón” (193). Lorente-Murphy plantea acertadamente que esta descripción “habla de una pobreza denigrante a la que las ideologías todavía ni siquiera han previsto” (párr. 24). El comentario del ambiente empobrecido no se trata entonces de una descripción sensualista como se encuentra en literatura de la vanguardia latinoamericana de los años ‘20 e incluso en el realismo mágico, donde en la pobreza se encuentra la abundancia casi metafísica de la materia pura, sino de señalar, con un lenguaje casi taquigráfico, los índices de desigualdad social casi periódicamente considerados. A Belli le interesan los contrastes extremos entre el mundo de clase media alta de Lavinia y ese mundo al que se asoma en la casa de su sirvienta. Le interesa también que el lector perciba ese contraste como crítico en la toma de conciencia de su personaje principal acerca del lugar justo de la mujer en su país y época. Lavinia, rebelde y ya con cierto nivel de conciencia política y social, intentará comunicarse con Lucrecia para hacerle entender la problemática de clases:

-Vos crees que ser pobre o ser rico es un destino escrito por Dios, ¿verdad? – preguntó Lavinia.

-Exactamente, eso creo –dijo Lucrecia-. Unos nacemos pobres, otros nacen ricos. La vida es un “valle de lágrimas”. Si uno es pobre, pero honrado, sabe que cuando se muera tiene muchas más posibilidades de ir al cielo. (...)

-Pero se podría hacer algo aquí, en la tierra... –dijo Lavinia-

-Sí... estudiar, trabajar... –dijo Lucrecia.

-O pelear... –añadió Lavinia (...)

-¿Para que lo maten a uno? Prefiero seguir viviendo pobre que morirme. (80)

Es decir que para Lucrecia, su hermana y su sobrina, con quienes comparte la casa, la prioridad es la mera subsistencia. La necesidad material inmediata dificulta la germinación de ideologías políticas. Ante su cruda realidad, de poco valen las teorías feministas, tanto las reformistas como las constructivistas o esencialistas, articuladas desde la modernidad occidental. Más aun, estos

personajes parecen haber internalizado profundamente su posición social, asumiéndola como una condición natural. Por ello no pueden plantearse la posibilidad de emanciparse.

De acuerdo con Rose Marie Galindo en su ensayo “Feminismo e intertextualidad en *La mujer habitada* de Gioconda Belli”, la novela propone estas dicotomías para subrayar la idea de que “el ideal es una total imposibilidad”. En palabras de Galindo, “[c]entrándose profundamente en la realidad centroamericana, Belli deja de concebir la opresión genérica como la única opresión que amerita un movimiento de resistencia por parte de la mujer” (78). De este modo, *La mujer habitada* pone de manifiesto que la ideología abstracta no puede funcionar si no toma en cuenta la complejidad cultural, social, económica, racial y psicológica del contexto real vigente. La representación realista de Belli, complejizada por el trasfondo ancestral del relato de Itzá, evita, a través de observaciones concretas y determinadas, la abstracción típica de la novela de tesis a la francesa, como las que escribió la fundadora del feminismo radical, Simone de Beauvoir. Menos que debatir ideas, *La mujer habitada* intenta presentar los devenires y las opciones vitales concretas que sostienen esas ideas, sujetas a todas las impurezas y confusiones de lo real material.

Otra de esas opciones vitales contrastantes con la de la protagonista es la representada por el personaje de Sara, amiga de Lavinia, una mujer de clase media, esposa y ama de casa asumida. A través de su construcción del personaje de Sara, Belli problematiza el estereotipo literario del “ángel del hogar”. La figura del “ángel del hogar” se populariza, sobre todo en la literatura escrita por varones, durante la explosión narrativa y novelesca del siglo XIX. Según esta convención, el personaje femenino se define de acuerdo a su posición y su función en el espacio doméstico, considerado espacio de exclusivo dominio femenino. El estereotipo del “ángel del hogar” estaba cimentado en la sumisión de la mujer a su contraparte masculino y en una proyección de fortaleza en los principios de pureza y religiosidad que la hacían reina en el espacio hogareño (Aldaraca 42). Durante una conversación informal, Sara se precia de reinar en el consabido “imperio de la domesticidad” (Belli 161) y de ejercer lo que llama “el poder detrás del trono” (163). Más aun, Sara le dice a Lavinia que:

[A los maridos] Se les atiende como seres extraños, como si nada tuvieran que ver con nosotras (...) Lo curioso es que los hombres creen que es un mundo que existe para ellos y, honestamente, creo que no hay otro lugar donde sean menos importantes, aunque todo parezca girar a su alrededor. El de las amas de casa es un espacio que, contrario a lo que todos suponen, sólo vuelve a la normalidad cuando los hombres se van por la mañana al trabajo. Ellos son las interrupciones... (163)

Lavinia piensa lo contrario, e incluso le comenta que “cualquier feminista que te escuchara se enfurecería...” (163). Pero aquí, a pesar de que la protesta feminista de Lavinia lo oculte, se abre otro espacio de relativización del discurso ideológico, que entra en relación con el feminismo esencialista de Belli de una manera casi burlona. En efecto, ¿desde dónde se puede afirmar que el discurso de Sara es una internalización de la represión patriarcal y no una vivencia de la esencia femenina auténtica? Aunque la opción del personaje de Lavinia sea la opuesta, el rol de la mujer como madre y ama de casa no es totalmente desdeñado por Belli. Al contrario, es una opción a la que Belli parece otorgarle cierto grado de legitimidad, aunque obviamente demuestre una identificación mayor con la mujer independiente y combatiente que representa Lavinia.

El cuestionamiento de Belli de la figura del “ángel del hogar” se hace más evidente, entonces, a través de la clara oposición ideológica que esta establece entre los personajes femeninos de Lavinia y Sara. Frente a la posición de Sara, Lavinia, por su parte, contiene que la

idea del poder femenino dentro del hogar es “un invento de los hombres” (163) para relegar a las mujeres al espacio doméstico y alejarlas de los verdaderos espacios de poder social y político. A través del personaje de Lavinia, Belli parece argumentar que las mujeres internalizan su rol de “ángel del hogar” y “jefa de la casa” como mecanismo de defensa ante una realidad carente de verdadera autoridad. Esto queda demostrado más adelante, cuando el marido de Sara decide unilateralmente apoyar al movimiento revolucionario, sin participárselo a ella que está embarazada.

—¿Y cómo se lo explico a Sara?

—Si querés se lo explico yo —dijo Lavinia, aliviada. Por el rumbo de la conversación, había pensado que Adrián se negaría.

—No. No le vamos a decir nada. Prefiero que no sepa nada. Es más seguro para ella.

—Personalmente, pienso que sería mejor decirle, pero vos tenés que decidir.

—No le voy a decir. Definitivamente no le voy a decir nada. No es conveniente, con el embarazo, ponerla nerviosa. Ya veré qué excusa invento sobre el carro.
(142)

Así, a través del personaje de Sara y el contraste que establece con Lavinia, la autora deconstruye y desenmascara el mito del supuesto dominio femenino en el espacio domiciliario, y lo expone como otro instrumento más de subordinación patriarcal.

Por otro lado, algunas teorías post-estructuralistas del feminismo han argumentado que la llamada ‘doble jornada’ o la sustitución de la ‘mujer-ama-de-casa’ por la ‘mujer-supermamá’ (o superprofesional) no supone ningún progreso, sino una permanente reproducción de estrategias entendidas como misóginas que han sido utilizadas para definir a las mujeres. Cristina Vega, por ejemplo, define el concepto de la ‘doble jornada’ en su ensayo titulado “Domesticación del trabajo” como “la experiencia reciente de las mujeres de tener que combinar sistemáticamente el trabajo en el hogar con el trabajo para el mercado” (2). Belli aborda este debate a través de la voz de Itzá, quien tras observar la vida de Lavinia, opina que las diversas ocupaciones que asumen las mujeres modernas no necesariamente mejoran su calidad de vida:

He observado a la mujer. Las mujeres parecen ya no ser subordinadas, sino personas principales. Hasta tienen servidumbre por sí mismas. Y trabajan fuera del hogar. (...) No sé cuánta ventaja puede haber en esto. Nuestras madres, al menos, sólo tenían como trabajo el oficio de la casa y con eso era suficiente. Diría que quizás era mejor puesto, que tenían hijos en los que prolongarse y un esposo que les hacía olvidar la estrechez del mundo abrazándolas por la noche. En cambio ella no tiene estas alegrías. (Belli 38)

Sin embargo, con estas palabras de Itzá, Belli podría estar también abordando la idea de que históricamente el feminismo latinoamericano ha tenido que competir y negociar con una serie de elementos culturales que han impedido su radicalización. En términos generales podría afirmarse que, en Latinoamérica, el feminismo nunca pudo radicalizarse o despojarse del todo de las ideas esencialistas, ya que la potencia biológica de parir y proteger a la familia ha jugado un papel primordial en dicho discurso. Al respecto, en *Women & Politics in Latin America*, Nikki Craske elabora la afirmación de Francesca Miller en cuanto a que:

[l]a creencia de que las mujeres son portadoras de una misión diferente está fuertemente afianzada en la base de los movimientos feministas de América Latina, lo que los diferencia de las formas de feminismo predominantes que se desarrollaron en Estados Unidos e Inglaterra, que establecían la igualdad con el

hombre como única meta y donde la diferencia de género era negada o al menos minimizada. En el contexto latinoamericano, las feministas valoran la condición femenina y celebran la capacidad de la mujer para parir y criar hijos. (168)

Craske discute el concepto de “feminismo maternal” como parte de toda una gama de variantes que, en teoría y práctica, han influenciado al pensamiento feminista en América Latina. Una de esas variantes es sin duda el feminismo socialista, que según afirma Craske, “ha influido a diversas feministas, particularmente a quienes combinaron su militancia feminista con su activismo en partidos de izquierda o de ideología anarquista” (165). Igualmente, la estudiosa sostiene que “las feministas liberales han tenido un alto impacto social en su lucha por conseguir la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres” (165). Asimismo, Craske define el “feminismo maternal”, como aquel que, “integrado a la conciencia feminista, enfatiza la contribución de las mujeres a la vida nacional a través de su preocupación por proteger la vulnerabilidad de la vida humana” (165).

La incorporación del culto a la maternidad como uno de los “dogmas” del feminismo latinoamericano plantea cierta contradicción o, al menos, una ambigüedad, ya que este mismo ideario feminista, a su vez, defiende la idea de la “igualdad” de condiciones entre el hombre y la mujer. En este punto, el feminismo latinoamericano presenta cierta afinidad con el llamado “feminismo cultural”², el cual busca reunir las distintas corrientes con el fin de lograr tanto la igualdad de género como el desarrollo de una cultura propiamente femenina. *La mujer habitada* es, entonces, un foco donde se concentran todas estas mixturas y paradojas.

En *La mujer habitada* encontramos que esta creencia en una “misión femenina” está expresada en los episodios que abordan la maternidad y su relación con el compromiso político. En un ensayo titulado “Entradas a la historia”, Amy Kaminsky señala las diferentes formas en que la maternidad aparece ya sea obstaculizada o como obstáculo en esta novela: la ambivalencia de Lavinia ante la idea de ser madre, la negación de Itzá a convertirse en madre de esclavos, el aborto al que se somete Lucrecia, el embarazo de Sara como obstáculo a la revolución, entre otros casos (Kaminsky 28). El caso de Itzá, la indígena cuyo espíritu encarna en Lavinia, es particularmente significativo. El personaje cuenta cómo las mujeres de su tribu renunciaron a tener hijos para que no fueran esclavos de los conquistadores, que no respetaban ni su cultura ni el valor de sus antepasados. Itzá se identifica con su potencial de ser madre, pero opta por renunciar a esta posibilidad en pos de una lucha común:

Dije: No Yarince, No. Y luego dije “no” de nuevo y dije lo de las mujeres de Taguzgalpa, de mi tribu no queríamos hijos para las encomiendas, hijos para las construcciones, para los barcos; hijos para morir despedazados por los perros si eran valientes y guerreros. (...) Nos negamos la vida, la prolongación, la germinación de las semillas (...) ¡Cómo me duele la tierra de las raíces de sólo recordarlo! No sé si llueve o lloro. (Belli 159)

Es interesante notar que, en la construcción de sus personajes protagónicos, Belli parece no poder despojarse del todo de las nociones esencialistas, ya que el deseo de maternidad parece estar presentado como innato en la condición femenina. Al enamorarse de Felipe, Lavinia es sobrecogida por lo que parece ser un impetuoso instinto maternal que nunca antes había

² Como se ha discutido en el Capítulo I, según Ana De Miguel, en su ensayo “Feminismo de la diferencia y últimas tendencias”, Alice Echols elabora el concepto de “feminismo cultural”. Su distinción radica en que “mientras el feminismo socialista y el liberal luchan por la superación de los géneros, el feminismo cultural parece afianzarse en la diferencia” (párr. 2).

experimentado: “Y, sin aviso, en el momento más profundo del enfrentamiento, cuando sudados entraban a saco en el agitado aire próximo del desenlace, su vientre se creció en el deseo de tener un hijo. Lo deseó por primera vez en su vida con la fuerza de la desesperación, deseó retener a Felipe dentro de ella germinando, multiplicándose en su sangre” (Belli 125). Lavinia experimenta un inconfundible deseo de convertirse en madre, como ocurre con el resto de los personajes femeninos de la novela, incluyendo aquellos que (como ella) tienen que descartar esta posibilidad. Lavinia, cuando se asume involucrada en la revolución, se replantea la maternidad en los siguientes términos:

Para ella la maternidad había sido una noción postergada para un futuro sin diseño preciso. Con el rumbo que tomaba ahora su vida, aquello era aún más impreciso. (...) En esa situación, no quedaba más alternativa que renunciar al deseo de prolongarse. Un hijo no cabía en semejante inseguridad. Era un pensamiento disparatado. Mientras amara a Felipe no sería posible. (156)

La cita anterior ilustra el conflicto que representa para Lavinia el descartar la posibilidad de la maternidad. Refiriéndose tanto a Lavinia como a Itzá, Wilma Detjens afirma en un ensayo crítico sobre esta obra que “las dos mujeres tienen que luchar contra su deseo *natural* de tener hijos” (62). Por su parte, la propia Amy Kaminsky sostiene que “ambos personajes sienten su decisión como una *renuncia*” (27).³ Es ahí donde Belli parece adscribirse a lo que podría considerarse una noción esencialista, ya que parece perpetuar la noción del instinto maternal como realidad existencial de todas las mujeres.

De hecho, la tematización del rol genérico femenino de la maternidad también ha estado presente en la producción poética de Belli. En un ensayo titulado “Hacia una conciencia feminista”, Sofía Kearns afirma que en *De la costilla de Eva*, poemario publicado por la autora en 1986, Belli plantea una “reconceptualización del papel de la madre, para quien ella ensanch[a] el espacio tradicional estrictamente doméstico, al más amplio de la solidaridad con otros en las calles y ciudades” (párr. 11). En la poesía ochentista de Belli, la figura de la mujer y, específicamente, de la madre, no está representada como el “ángel de hogar”, reservado exclusivamente al ámbito de lo doméstico: “ese griterío del pueblo que la llama / y le arranca hasta sus propios hijos del brazo” (Belli, *De la costilla* 46). Como puede verse, la autora no parece dismantelar tampoco en su poesía el “dogma” de la maternidad como instinto y fuente de poder femenino, sino que se limita a representar una maternidad transfigurada y ampliada en sus rasgos de protectora y luchadora para cumplir esas mismas funciones, ya no solo en el ámbito privado, sino también en el seno de la lucha social y política.

Este llamado “feminismo maternal” debe en parte sus orígenes al arraigo de una visión cultural hegemónica impuesta en la mayoría de los países coloniales, la cual prescribe que “[e]l bienestar familiar, la comunidad y la tribu son más importantes que el bienestar individual. El individuo existe primero como pariente —como hermana, padre o padrino— y después como individuo” (Anzaldúa 40). *La mujer habitada* traduce estas nociones de comunidad familiar hacia la comunidad social, politizando la cultura y el papel de la procreación en el bienestar general. Gloria Anzaldúa, al cuestionar el patriarcado cultural y refiriéndose a los conceptos de maternidad, señala que antiguamente “los derechos tribales por encima de los individuales aseguraban la supervivencia de la tribu” (40). Tal vez como un homenaje a su renunciamento, Belli propone una especie de recompensa para Itzá, que si bien no dejó descendencia, su espíritu trasciende y reencarna en un árbol que da frutos: “La vida bulle en mí como un estar preñada; un

³ El énfasis es mío.

telar de mariposas, el lento gestar de frutas en las corolas de los azahares. Divertido pensar que seré madre de naranjas. Yo que tuve que negarme los hijos” (Belli 31). En su ensayo “Engendering the Political Novel: Gioconda Belli's *La mujer habitada*”, Kathleen March analiza este episodio del siguiente modo: “El hecho de que Itzá esté encarnada en un árbol remite a temas diversos, tales como la reproducción o la creación, el ofrecimiento del propio cuerpo (en fruto o en carne), la capacidad de resistir el paso de los años, de mantener las raíces en la tierra mientras las ideas apuntan hacia altos ideales” (146). De acuerdo a March, los atributos “esenciales” que Itzá brinda a Lavinia son “fuerza, maternidad potencial, autoconciencia, confianza en sí misma y sensualidad” (145), todos ellos elementos que tradicionalmente han codificado el mundo femenino.

Hay, además, otro episodio de *La mujer habitada* que puede ejemplificar esta característica “maternal” del feminismo latinoamericano. Ocurre en las últimas páginas, cuando Lavinia, conociendo ya el escondite del general Vela, se dispone a dispararle y, sin embargo, titubea ante la súplica del joven hijo del militar. Esa duda le cuesta la vida, ya que Vela dispara primero y se alcanzan mutuamente:

Y luego, en el preciso momento en que los ojos de Lavinia adivinaron la figura de Vela agazapado, se escuchó el alarido de horror del muchacho, el “Noooooo” largo y desgarrado, retumbando. (...)

Vela y ella quedaron detenidos en una fracción de tiempo por el grito desgarrador del niño. (Belli 355)

El narrador explica que Lavinia recuerda una conversación sostenida previamente con el hijo de Vela, en la que ella le expresa su parecer con relación a la aniquilación de la vida humana. “Ser piloto de guerra es muy triste. Se vuela para matar” (297). Podríamos interpretar entonces que, en los momentos en que se requiere de su acción decidida, a Lavinia la paraliza su inclinación intuitiva a proteger la vida. Su instinto maternal y femenino parece imponerse (o, por lo menos, interferir claramente) sobre su identidad guerrillera, al punto de costarle finalmente la vida. El planteamiento de la esencia femenina en Belli parece concentrarse en este respeto sacramental por la vida, aunque sea la vida de un enemigo, representante de la opresión política, social y patriarcal. La autora parece postular que este es el elemento que diferencia a las guerrilleras de los militantes varones, que exhiben una mayor dureza y desaprensión por la vida humana, por más que sus planteamientos éticos apunten hacia causas meritorias. Belli plantea entonces una paradoja: este respeto irrestricto por la vida humana es el aporte distintivo que la conciencia femenina puede hacerle a los movimientos sociales de liberación; pero, al mismo tiempo, es el causante de la destrucción física de las mujeres que entran a la guerrilla para combatir el sistema entendido como patriarcal y opresor.

El planteamiento del instinto maternal como innato en las mujeres no aparece, sin embargo, de manera absolutamente uniforme y consistente en todos los personajes femeninos de la novela. Encontramos una notable excepción: cuando se hace referencia a la niñez de la protagonista y notamos que es la tía Inés, y no la madre biológica, la que está presentada como la verdadera figura materna para Lavinia. “Desde muy niña intuyó que su madre no la quería. Menos mal que existió la tía Inés, pensó, limpiándose las lágrimas que empezaban a borrarle los contornos de los muebles” (190). Más aun, a través de los encuentros que la Lavinia adulta tiene con su madre, Belli destaca la superficialidad de la segunda, la cual la hija asocia con la de toda una clase social. Los diálogos con la madre a lo largo de la novela son breves e incómodos. Muestran evidentemente que, para Lavinia, su madre biológica es un símbolo de un comportamiento y una ideología de los que quiere alejarse.

-No te preocupes tanto, mamá, yo ya soy mayor de edad... ¿Qué puede decir la gente que no haya dicho?

-A tu papá y a mí nos gustaría mucho llevarte [al baile]. No es normal que estemos tan distanciados, se ve muy mal... (189)

En este caso, Belli parece plantear que los constructos sociales y los convencionalismos, son tan poderosos que pueden llegar a imponerse sobre algo tan intrínseco como lo es el instinto maternal, ese instinto que la misma autora presenta como natural en todos los otros personajes femeninos de la novela.

El debate teórico que plantea la novela parece oscilar entonces entre el feminismo constructivista y el esencialista, oscilación típica en el feminismo latinoamericano. Así como en los temas ya discutidos, este debate se manifiesta también en dos relaciones principales que Belli desarrolla en el transcurso de la novela. La primera es la que sostiene Lavinia con los personajes masculinos como su amante, Felipe Iturbe, que preside lo que podríamos llamar “trama romántica” del libro, y con el superior de este en la organización clandestina, Sebastián, con quienes Lavinia tiende casi instintivamente a discutir como artificiales los roles genéricos. La segunda es la relación que Lavinia sostiene con una mujer del Movimiento de quien se hace amiga, Flor, una especie de hermana mayor. Es notable la tendencia que tiene Belli de construir las relaciones personales en el marco de su trama como relaciones familiares. Flor y Sebastián operan, por ejemplo, como hermanos mayores: aconsejando, protegiendo, escuchando. Si tenemos en cuenta que se trata de relaciones entre militantes políticos, sorprende un poco el procesamiento de estas relaciones dentro de parámetros familiaristas. De hecho, en más de una ocasión, la narradora se refiere al Movimiento como a una unidad familiar, “un grupo humano necesitándose para la sobrevivencia” (Belli 93). Más aun, para el personaje de Lavinia, el Movimiento se convierte en una especie de núcleo familiar que sustituye a sus padres distantes. “Quizás el Movimiento representaba ahora la madre y el padre cuyo amor siempre trató de ganar, cuya aceptación le había sido tan esencial tal vez por estar tan dolorosamente ausente” (272). En la novela, esto podría ejemplificar entonces otro rasgo del feminismo latinoamericano, para el cual la familia sigue siendo un referente social y afectivo básico e incuestionado que permea las percepciones subjetivas de todas las demás relaciones sociales.

Tal vez este llamado feminismo latinoamericano al que tiende a adscribirse Belli es lo que la conduce, además, hacia un manejo en ocasiones poco radical de conceptos tales como ‘sexualidad’ y ‘deseo’, los cuales en la novela raramente exceden lo que tradicionalmente se encuentra en los folletines románticos y las telenovelas de éxito masivo. El deseo sexual de la mujer, tal y como está planteado en varios fragmentos de la novela, se ajusta a los estereotipos tradicionales, sobre todo en la percepción de que son las mujeres las que se entregan enteramente al amor, mientras los hombres lo toman como otro aspecto más de sus vidas.

Ellos parecían tener el poder de compartimentar la vida íntima, encerrarla en diques sólidos, inmovibles, que impedían que se les contaminara el resto de la existencia. Para las mujeres, en cambio, el amor parecía ser el eje del sistema solar. Una desviación y se desataba el deshielo, la inundación, la tormenta, el caos. (Belli 212)

Por otro lado, no negamos que en la novela de Belli las escenas sexuales están construidas con un lenguaje simultáneamente lírico y erótico que intenta añadirle poder transgresivo a la narración: “...y ella prefería creerle, prefería rendirse, optar por la reconciliación, esa avenida de gemidos y pezones erectos, alas zumbando en los oídos” (Belli 151). El discurso erótico se desarrolla desde el primer momento en que los personajes de Felipe y Lavinia se conocen, y

ocupa un lugar de gran peso a lo largo de toda la narración. Como es conocido, “la escritura producida por mujeres encontró en el discurso erótico un lenguaje propio de experimentación y de liberación” (Montero 76). Así puede apreciarse en el siguiente ejemplo donde, entre voyerismo y nostalgia, el personaje de Itzá comenta desde el naranjo el primer encuentro sexual entre Lavinia y Felipe:

Hoy vino un hombre. Entró con la mujer. Parecían presos de filtros amorosos. Se amaron desafortunadamente cual si se hubieran contenido mucho tiempo. Fue como volver a vivirlo. Vivir otra vez la hoguera de Yarince atravesándome el recuerdo, las ramas, las hojas, la carne tierna de las naranjas. Se midieron como guerreros antes del combate. Después entre los dos no medió nada más que la piel. La piel de ella crecía manos para abrazar el cuerpo del hombre sobre ella; se desafortunaba su vientre cual si quisiera anidarlos... (49)

Este modo de trabajar el erotismo tiene a su vez un recorrido paralelo en la obra poética de Gioconda Belli, específicamente en la poesía escrita dentro del contexto de la revolución nicaragüense. Sus tres primeros poemarios, *Sobre la grama* (1970), *Línea de fuego* (1978) y *Truenos y arco iris* (1982) muestran como elemento común “la conceptualización del amor de pareja como una metáfora que representaba la unidad socio-política y de género en oposición a la tiranía” (Alemany Bay 270). Belli continúa esta concepción del amor en *La mujer habitada*, donde las relaciones amorosas de Lavinia con Felipe son pensadas como una unión que simboliza a su vez la comunión en la lucha política, más allá de sus tensiones. Igualmente, el amor y el erotismo trabajado en la poesía de Belli se manifiesta primordialmente como una fuerza por la cual se minimizan las divisiones entre las clases sociales y los géneros, para enfatizar la unión en la lucha por la liberación. Más allá de eso, en su poesía temprana, la autora representa a la mujer, siguiendo todas las pautas del feminismo esencialista latinoamericano: la mujer eróticamente era una “entidad destinada principalmente para dar amor, asociada con lo sentimental y con lo pasivo” (Kearns, párr. 6). Sin embargo, ya en *Truenos y arco iris* (1982), Belli comienza a incluir en algunos poemas sueltos una problematización de la relación amorosa y de los roles genéricos tradicionales. Esta problematización de los roles entendidos como patriarcales comenzó poco a poco a ganar lugar en la poesía erótica de Belli, convirtiéndose en un eje central en muchos de los poemas en *De la costilla de Eva*, su siguiente trabajo poético publicado en 1986. Este poemario es, sin duda, un texto que otorga y reclama agencia para la mujer como sujeto deseante, como lo vemos en el siguiente ejemplo:

I
El hombre que me ame
deberá saber descorrer las cortinas de la piel,
encontrar la profundidad de mis ojos
y conocer lo que anida en mí,
la golondrina transparente de la ternura.

II
El hombre que me ame
no querrá poseerme como una mercancía,
ni exhibirme como un trofeo de caza,
sabrás estar a mi lado
con el mismo amor
conque yo estaré al lado suyo.

III

El amor del hombre que me ame
 será fuerte como los árboles de ceibo,
 protector y seguro como ellos,
 limpio como una mañana de diciembre...
 (...)

X

El amor de mi hombre
 no le huirá a las cocinas,
 ni a los pañales del hijo,
 será como un viento fresco
 llevándose entre nubes de sueño y de pasado,
 las debilidades que, por siglos, nos mantuvieron separados
 como seres de distinta estatura. (Belli, *De la costilla* 14)

De este modo, observamos en el recorrido poético de la autora una tensión que también se encuentra en la novela, que oscila entre la subversión de los roles de género tradicionales y una internalización de ciertas diferencias supuestamente “naturales” que tienden a circunscribir a lo femenino dentro de lo subordinado y lo eróticamente pasivo.

De manera similar, en *La mujer habitada*, la interacción que la autora desarrolla entre los personajes de Lavinia y Felipe está también enmarcada en el debate teórico feminista que oscila entre constructivismo y esencialismo. Por un lado, Belli le atribuye a Lavinia un manejo magistral de las llamadas “armas milenarias de la feminidad” (21) en el ámbito sentimental y de conquista sexual. El posicionamiento del personaje de Lavinia en lo que respecta a Felipe, su interés romántico, podría calificarse de fluctuante entre la agencialidad y la sumisión. “Cuando cambió la música, ya había decidido tomar la iniciativa, no arriesgar a que Felipe simplemente se quedara en el bar, observándola de lejos, atrincherado como siempre” (39). Evidentemente, Lavinia no representa a la mujer tradicional pasiva, ingenua y ajena al mundo de la sexualidad. Por el contrario, es un personaje con conocimiento y agencia en el proceso de la conquista sexual. En este sentido, la posición de Lavinia respecto a las relaciones amorosas y sexuales también ilustra las características del personaje: una mujer emancipada que busca un lugar propio en los márgenes de la tradición burguesa representada por Sara: “A Lavinia, siempre le había costado imaginar a Sara haciendo el amor. Era tan etérea, casi mística” (54). Sin embargo, también encontramos ciertas (in)acciones y actitudes adjudicadas a Lavinia que rayan en el disfrute de la adopción deliberada de un rol de sumisión:

Ella divertida, excitada, ausente, femenina en el borde de la pista de baile,
 escuchó a Felipe decir a Antonio que se iban a ir, que tenían una cita, que Antonio
 no debía preocuparse por ella. Después le dijo que buscara su bolso y ella
 obedeció, sin poder resistir la fascinación de aquel aire de autoridad, dejando atrás
 la mirada atónita de Antonio. (41)

En esta ocasión, Belli nos presenta a la protagonista en lo que podría leerse como un acto de renuncia momentánea de su agencialidad, colocándose voluntariamente en el rol sumiso y subordinado que la sociedad le ha asignado. Por un lado, Belli parece adjudicarle a Lavinia un disfrute genuino de su papel de mujer sumisa, lo que podría apuntar hacia un planteamiento de internalización de un modelo femenino de pasividad y sometimiento en el ámbito sexual. Sin

embargo, al envolver una elección, una fluctuación voluntaria, el aparente papel pasivo de Lavinia se convierte en una estrategia que disfraza la realidad balanceada y equitativa del juego de seducción que se plantea entre ambos personajes.

La fluctuación de Belli entre las nociones constructivistas y esencialistas incide también en la manera en que se desarrolla el personaje de Felipe. Las ideas feministas se muestran como parte de las reivindicaciones del Movimiento que este defiende. Sin embargo, en el espacio privado, Felipe se asume como un hombre criado en el machismo burgués y reproductor de los mismos esquemas que cuestiona:

-Sé que no podemos nadar juntos –había dicho él por fin-. Vos sos la ribera de mi río. Si nadáramos juntos, ¿Qué orilla nos recibiría? (...) Admitió, para desmayo de Lavinia, necesitar el oasis de su casa, de su sonrisa, de la tranquila certeza de sus días. (Belli 123)

De acuerdo a esta noción, la mujer es el “reposo del guerrillero” (Belli 108). En otras palabras, Felipe desea que el rol de su compañera en la lucha política sea el de apoyar pasivamente su gestión. A la mujer se le asigna entonces ser el tronco, la normalidad, la que sostiene y magnifica con su admiración la labor comprometida de su compañero. Belli le adjudica al personaje de Felipe este tipo de visión intrínsecamente machista. Según el personaje de Flor, amiga de la protagonista y miembro activa del movimiento revolucionario, lo que Felipe desea encontrar en Lavinia es “la mujer que lo espere y le caliente la cama, feliz de que su hombre luche por las causas justas; apoyándolo en silencio” (108). El personaje de Felipe representa entonces el cuestionamiento del ideal revolucionario del “hombre nuevo”, ya que está presentado por la autora como reproductor de los mismos esquemas que supuestamente rechaza.

Es justamente en el tratamiento de esta relación pasional entre Lavinia y Felipe donde Belli parece afinar los recursos dialécticos de su representación realista de los problemas de género en el contexto latinoamericano. Felipe no es el arquetipo del machista y misógino tradicional como lo es su contrafigura, el general Vela, quien afirma refiriéndose a Lavinia que “pocas veces se encuentra uno con mujeres que, además de lindas, son inteligentes y capaces” (Belli 259). Aunque jamás comparable con Vela, Felipe sí exhibe cierto nivel de incoherencia ideológica en sus actitudes hacia el sexo opuesto que no dejan de perturbar a Lavinia hasta el fin trágico de su relación. Felipe, por ejemplo, demuestra sorpresa y desagrado cuando se entera de la entrada de la protagonista en el movimiento clandestino.

La posible esperanza del sujeto masculino evolucionado podría estar representada en el personaje de Sebastián, un importante dirigente de la organización clandestina. Comparado a Felipe, Sebastián exhibe un grado mayor de coherencia entre sus ideas y su conducta con respecto a las relaciones entre géneros. De hecho, este personaje cuestiona en Felipe el lugar que este pretende reservarle a Lavinia como compañera pasiva de su vida, que nada sabe y no puede decidir activamente sobre su propio destino:

Y la conversación inevitablemente condujo a Felipe, el círculo cerrándose en Felipe. Sebastián no comprendía que él no la hubiese puesto en contacto al menos con la literatura del Movimiento. Fue inevitable el retorno a la ribera del río. En este momento no me importaría, pensó Lavinia, ser siempre la "ribera del río". Ribera del río por los siglos de los siglos con tal que Felipe apareciera. Hasta lo justificó.
—Yo comprendo su necesidad de un espacio de vida normal—dijo ella, mirando su reloj.

Cuarenta y cinco minutos habían transcurrido. Le costaba, cada vez más, concentrarse en otra cosa que no fueran las implacables manecillas del reloj. Sebastián empezó a decir algo sobre "los problemas de los compañeros", pero de pronto se detuvo. (Belli 60)

—¿Y cómo te sentís? —le preguntó, cambiando el tono, quitándose la gorra de camionero.

Sebastián la sorprendía. Había en él una constante mezcla de dureza y ternura, aunque quizás no era dureza precisamente. Era más bien, en los asuntos relacionados al Movimiento, un tono ejecutivo, preciso, exacto, que se suavizaba perceptiblemente cuando la conversación se movía hacia temas personales.

—Estoy bien —respondió.

—Ya sé que estás bien —dijo— se te nota. ¿Pero cómo te sentís? ¿Cómo van tus confusiones?

—Más o menos —dijo, pensando en Sara, el baile, los comentarios de los amigos, los pies en el hospital, Lucrecia. Cosas que a él le parecerían detalles sin importancia, lo aburrirían.

—¿Y cómo reaccionó Felipe cuando se enteró de tu vinculación?

—Al principio mal. Dijo que no estaba madura, que debería seguir colaborando a través de él, pero al fin tuvo que aceptarlo.

—Sería bueno que pudiera inventar un "madurímetro". Tal vez a todos nos sacarían del Movimiento... Rieron. (88)

A diferencia de Felipe, Sebastián muestra una actitud progresista en lo que refiere a las relaciones con las mujeres; y, de hecho, es visible en varios momentos de la novela que indudablemente este mantiene una mayor coherencia entre aquello que proclama el movimiento y su modo de comportarse. Sin embargo, y quizás precisamente debido a que ha alcanzado ese estado de madurez ideológica, Sebastián es capaz de reflexionar críticamente acerca de las posiciones aún machistas que hombres y mujeres del movimiento reproducen en sus prácticas pese a que, a nivel discursivo, sostengan ideales diferentes.

—Claro que soy machista. Lo que pasa es que lo disimulo mejor que Felipe. A mí también me gustaría tener mi mujercita esperándome... —le dijo en un tono ligeramente burlón.

Lavinia se preguntó si tendría mujer. Nada sabía, ni sabría de él, pensó. Sólo podía deducir su origen humilde por detalles del comportamiento: un cierto seseo propio de la gente del campo, cosas que decía. Sebastián evadía responder preguntas personales.

—A mí no me das esa impresión. Flor me contó cómo la incorporaste...

—Todos nosotros somos machistas, Lavinia. Hasta ustedes las mujeres. La cosa es darse cuenta de que no debemos serlo. Pero del dicho al hecho hay mucho trecho. Yo trato...

—No estoy de acuerdo con que las mujeres somos machistas —interrumpió Lavinia—. Lo que pasa es que nos han acostumbrado a un cierto tipo de comportamiento... ustedes, los hombres.

—Es la eterna cuestión del huevo y la gallina: ¿qué fue primero, el huevo o la gallina? Lo cierto es que las mujeres enseñan a sus hijos a ser machistas. Te lo digo por experiencia propia.

—No lo estoy negando, pero no es que las mujeres seamos machistas, sino porque así arreglaron el mundo los hombres... y todavía nos quieren echar la culpa...

¿Podrás cerrar un poco tu ventana? Tengo frío.

—No sé, no sé —decía Sebastián mientras cerraba la ventana— si yo hubiera sido mujer creo que habría tratado de inculcarles otro comportamiento a mis hijos, aunque fuera por interés propio.

—Yo creo que hubieras hecho exactamente como tu madre...

—Es posible. Estas cosas son para discusiones interminables. Lo único que está claro es que hay que hacer esfuerzos para cambiar esa situación. El Movimiento, en su programa, plantea la liberación de la mujer. Por lo pronto, yo trato de evitar la discriminación con las compañeras. Pero es difícil. No bien juntas hombres y mujeres en una casa de seguridad, las mujeres asumen el trabajo doméstico sin que nadie se lo ordene, como si fuera lo natural. Ahí andan pidiéndoles a los compañeros la ropa sucia... (88-89)

La posición de Sebastián con respecto a las relaciones de género es igual que en relación a la política: segura, centrada, crítica, precisa. Curiosamente, Sebastián está presentado como el equivalente masculino de Flor: la misma pasión política, la misma mezcla de dureza y ternura, la misma actitud comprensiva con respecto a Lavinia, lo que podría apuntar hacia un planteamiento optimista de Belli en lo que respecta a la posibilidad de modificar comportamientos entendidos como parte de una “herencia ancestral” masculina.

En cuanto a la interacción entre personajes del mismo sexo, la novela narra detalladamente el nacimiento y afianzamiento de la amistad entre Flor y Lavinia. Inicialmente, lo que a Lavinia le llama la atención del personaje es su mezcla de dureza masculina con ternura, como si Flor fuera capaz de moverse entre dos roles genéricos que tradicionalmente se presentan como mutuamente excluyentes.

Flor le inspiraba respeto. Felipe la consideraba "dura". Decía que Sebastián relataba su experiencia con ella comparándose con un pescador hundiéndose el cuchillo en el interior de la ostra para sacar la perla guardada en el centro. Lavinia imaginaba, mirándola, el interior de concha nácar. No debió ser fácil para ella, pensaba, aquel tío amándola con una pasión tipo Lewis Carroll por Alicia. Le dejó cicatrices. Recelos. A ella no le parecía que Flor fuera "dura". Si bien la rodeaba el aire encerrado de fortaleza, propio de las personas sufridas que se saben vulnerables. Pero Lavinia podía sentir su ternura en la forma en que le hablaba procurando no asustarla, diciéndole que irían poco a poco. (64)

Flor es el opuesto radical de su amiga Sara: no tiene relaciones de pareja, no es madre ni pretende en principio serlo, y se niega rotundamente a ocupar el rol tradicional asignado a su género. Su toma de conciencia de la posibilidad de otro destino para su género se mezcla inextricablemente con la participación en la revolución social. Aquí notamos una presencia de otro de los rasgos del llamado feminismo latinoamericano: la tendencia a subordinar las discusiones de género al continente mayor de la lucha política revolucionaria, donde la reivindicación de los derechos para la mujer es una más entre muchas reivindicaciones. En este sentido, de acuerdo con Silvia Lorente-Murphy, “Flor es la mujer que mejor ejemplifica en *La mujer habitada* el feminismo latinoamericano”, donde la emancipación individual no basta para resolver la problemática de opresión en determinados contextos sociales (párr. 22). Como hemos visto, también Lavinia, en su progresiva toma de conciencia, llega a identificar la liberación femenina con la liberación social: “Las mujeres entrarían en la historia por necesidad” (Belli *La*

mujer 316). También lo meramente individual deriva sistemáticamente hacia lo colectivo, lo que reafirma la estrecha relación de Belli con el pensamiento del feminismo latinoamericano.

Subordinadamente o no, *La mujer habitada* trata el tema de la representación de los géneros de dos maneras. La primera es la clásica en la novela de tesis, es decir, el constante contrapunto de opiniones sobre el tema de la mujer y su rol. Las novelas de tesis son aquellas en donde la intención del autor predomina por sobre el estilo narrativo. Se trata de obras escritas desde una postura política-moral pre-establecida, cuyo enfoque se hace explícito, y donde los personajes y la trama de la novela aparecen subordinados a la demostración de algún principio estipulado a priori (Oleza 418). Por lo tanto, una novela de tesis feminista es aquella que, precisamente, busca demostrar, como principio a priori, la opresión de la mujer en el sistema patriarcal así como la necesidad de su liberación, y se vale de los recursos narrativos y los personajes para lograrlo. En este sentido, aquellos momentos en donde los personajes explícitamente transitan conflictos de género, así como el modo en que la autora construye las representaciones de lo femenino y lo masculino en la novela, acercan a Belli en muchos momentos a esta idea de “novela de tesis”, en tanto gran parte de su construcción narrativa parece destinada a mostrar la opresión del sistema patriarcal unido a la noción de dictadura, a la vez que se problematizan los roles de género dentro de los movimientos revolucionarios de izquierda:

En su opinión, los hombres ocupados en el oficio de ser revolucionarios no debían actuar así. ¿Habría actuado así el Che Guevara? Flor decía que el Che había escrito que las mujeres eran ideales para cocineras y correos de la guerrilla; aunque después anduvo en Bolivia con una guerrillera llamada Tania. Cambió, decía Flor. ¿Quién sería Tania? ¿La amaría el Che?, se preguntó, mientras doblaba la esquina cruzando el aguacero, las calles que, de súbito, arrastraban corrientadas de lodo. Había que ir despacio para no levantar grandes olas en las esquinas a riesgo de mojar el motor y que el coche quedara embancado.

Felipe reconocería a su tiempo haberse equivocado con ella; haber actuado de manera egoísta. Ella admiraba su inteligencia, su honestidad. No podía negar sus esfuerzos por superar la resistencia masculina a darle su lugar al amor, aunque lo encasillara en la tradición. Tenía su aspecto de duende juguetón y feliz, su lado amable, iluminado, que ella amaba. Era triste verlo aprisionado en esquemas y comportamientos disonantes que contradecían el desarrollo adquirido en otras áreas de su vida. (Belli 66)

La segunda manera de trabajar las temáticas de género opera a un nivel más complejo de representación literaria y consiste en la comparación entre el monólogo de Itzá y los hechos efectivamente narrados en la novela. Con respecto a lo primero, hay dos modelos de diálogo. El primero es el que encontramos, por ejemplo, en los diálogos entre Lavinia y Flor. La correspondencia entre las dos mujeres es tal, que una toma lo que podríamos denominar la punta del pensamiento de la otra para continuar desarrollando la idea.

-El otro día estaba pensando precisamente que hombres y mujeres nos hemos “especializado” en diferentes capacidades. Nosotras, por ejemplo, tenemos más capacidades afectivas. Ellos en eso son más limitados. (...)

-No sé- dijo Flor, pensativa-. En este momento me parece que lo que cabe es suprimir lo “femenino”, tratar de competir en su terreno, con sus armas. Quizás más adelante nos podremos dar el lujo de reivindicar el valor de nuestras cualidades... (Belli 218)

El segundo modelo de diálogo es el confrontativo y se muestra especialmente en la transcripción de conversaciones entre Lavinia y Felipe.

-De un tiempo para acá, te noto muy distraída —dijo él— parece que no estás aquí; tu mente está lejos. Al menos, debías decirme qué te pasa. Tal vez te puedo ayudar.

—No creo que se trate de "ayuda" —dijo ella, sintiendo que hubiera preferido estar sola, quedarse sola acostumbrándose a la idea de llamarse "Inés" y si habría acertado en su decisión.

—Siempre es bueno, cuando uno pasa por crisis, comunicarse con otro ser humano —dijo él.

—¿Y por qué pensás que estoy pasando una crisis? —preguntó ella, a la defensiva, recostándose en la hamaca. Le molestaba la actitud suficiente y paternal de Felipe.

—Pareces un tigre —le dijo él—, no te estoy acusando de nada. Crisis tenemos todos.

—Me es difícil pensar que vos hayas tenido alguna. Da la impresión que sabías todo desde que naciste —dijo ella alcanzando una hoja del naranjo, mordiéndola hasta sentir la amargura de la hoja, el sabor cítrico, el olor arrancándose de las nervaduras.

—No seas injusta. Vos has estado conmigo en varias crisis... cuando lo de Sebastián, cuando mataron a los compañeros...

—Es precisamente a lo que me refiero —dijo ella— vos pasás por crisis cuando suceden cosas fuera de vos, pero con referencia a tus sentimientos, parece tener todo bajo control. (67)

Esta diferencia entre modelos de diálogo parece apuntar a una diferencia conceptual en las relaciones sociales que a Belli le interesa señalar: la diferencia entre la amistad entre mujeres y el amor heterosexual. En la identificación perfecta de la amistad entre mujeres cada individuo completa al otro con relativa fluidez y facilidad. En cambio, en las relaciones amorosas entre hombres y mujeres, siguiendo una idea del feminismo cultural sobre lo irreducible de la diferencia sexual, se producen fricciones, malentendidos, divergencias entre lo sentido y lo dicho, como lo vemos ejemplificado en la interacción entre los personajes de Lavinia y Felipe.

La cama era su Conferencia de Naciones, el salón donde saldaban las disputas, la confluencia de sus separaciones. Para Lavinia era misterioso aquello de poderse comunicar tan profundamente a nivel de la epidermis cuando frecuentemente se confundían en el terreno de las palabras. No le parecía lógico, pero así funcionaba. (Belli 253)

El amor heterosexual se convierte en una especie de lucha constante por conquistar y mantener espacios de poder sobre el otro.

De otro lado, a pesar de la intensa relación intelectual y afectiva que se desarrolla entre los personajes de Lavinia y Flor, la posibilidad de una relación homosexual está radicalmente fuera de escena en esta obra de Belli. A través del personaje de Flor aparece, sin embargo, uno de los planteamientos más interesantes de la novela en cuanto a la interacción entre los géneros: la idea de la vida clandestina como potencial espacio de crecimiento y liberación para las mujeres. La vida clandestina y su constante riesgo de muerte, su disciplina y su puesta en práctica de valores alternativos donde inciden igualmente la elección y la necesidad, es percibida

por el personaje de Flor (y propuesta por Belli) como la más clara posibilidad de ruptura con los roles tradicionales impuestos a las mujeres.

Yo quería esto. Es un triunfo para mí. No hay muchas mujeres clandestinas, ¿sabes? Es un reconocimiento de que podemos compartir y asumir responsabilidades, igual que cualquiera. Pero, como mujer, cuando uno se enfrenta a nuevas tareas, sabe que debe también enfrentarse a una lucha interna; una lucha por convencerse internamente de las propias capacidades. Teóricamente sabes que debes de luchar por iguales posiciones de responsabilidad, la cosa es, cuando ya tenés la responsabilidad, perder el miedo a ejercerla... y, además, guardarte muy bien de mostrar, por lo mismo que sos mujer, el otro miedo. (Belli 111)

No argumentamos, sin embargo, que la autora presenta en su novela una idealización absoluta del movimiento revolucionario y de sus miembros. Idealmente, en la vida clandestina, los hombres y las mujeres convivirían en relación de igualdad y tendrían las mismas responsabilidades y derechos. No obstante, en el transcurso de la trama, se nos deja saber que “no hay muchas mujeres clandestinas” (217) y que las que hay, absorben las responsabilidades domésticas como propias al entrar en el clandestinaje. Belli describe entonces al movimiento revolucionario como reproductor pasivo de algunos de los esquemas entendidos como patriarcales, y reconoce los resabios de machismo tradicional que sobreviven en estas organizaciones de izquierda, cuyo eje ideológico se nutre, irónicamente, del discurso igualitario. Esta crítica al funcionamiento interno de la organización revolucionaria es quizás otro elemento que aleja a *La mujer habitada* de ser una novela que simplemente propaga de manera panfletaria una propuesta feminista enmarcada en los ideales del movimiento sandinista. En este caso, la reflexión feminista de Belli toma prioridad y complejiza su planteamiento ideológico. El feminismo deja por un momento de ser un aspecto secundario entre otras luchas igualitarias y pasa a un primer plano, ya que la autora opta por señalar que entre estos aspirantes a “hombres nuevos” había todavía un sector que no lograba dejar atrás ciertas nociones tradicionales en cuanto a la demarcación de los roles de género. Con ironía, Belli marca que los hombres de la organización patrocinan la táctica de que algunas mujeres informantes exageren los roles genéricos impuestos por el patriarcado con el fin de acelerar su misión de recopilar datos útiles para el Movimiento. Mediante esta crítica, Belli parece interrumpir momentáneamente la correspondencia que ella misma establece a través de casi toda la novela entre el triunfo socio-político de una revolución socialista y el logro de mayor equidad entre los géneros, cuestionando así el “dogma” feminista que apunta hacia el marxismo como su principal guía ideológica.

Es entonces en las nociones de ‘género’ y ‘sociedad’ donde la novela exhibe un poder cuestionador relativamente mayor. Este poder cuestionador se exhibe, como ya hemos visto anteriormente, en la presentación de varios personajes femeninos que representan roles específicos, los cuales se denuncian como estructurados por leyes sociales y no como naturales. Belli coloca al personaje de Lavinia en una constante confrontación con estos roles, confrontación a partir de la cual va construyendo sus elecciones vitales e ideológicas. Del “ángel del hogar” a la guerrillera militante, de la mujer dependiente afectivamente del varón a la mujer que plantea una relación de igualdad en el intercambio amoroso, el marco de opciones y posicionamientos de la mujer latinoamericana se vuelve, al menos en el plano de las intenciones, totalizador, constituyendo la base de la discusión teórica en la que se inserta la novela.

Yuxtapuesto al relato de la situación de la mujer y la realidad política durante los años setenta, está el relato de Itzá, que también se ha rebelado contra su rol genérico al decidir

participar activamente en la guerra de resistencia indígena, y por ello acepta ser tratada, especialmente por las mujeres de su tribu, como “texoxe” o bruja (Belli 133). Incluso, el propio personaje se describe a sí misma como poseedora de características que se asocian con la figura tradicional de la hechicera. “O quizás, me decía, mi madre sufriría un hechizo cuando me llevaba en su vientre. Quizás yo era un hombre con cuerpo de mujer. Quizás era mitad hombre, mitad mujer” (133). Debido a que ha transgredido los límites de su rol de género al asumir una función dual y andrógina, Itzá es objeto de rechazo social por parte de las mujeres de su comunidad. Por su parte, los hombres de la tribu insurrecta contra los españoles la relegan al principio a tareas domésticas hasta que, con astucia e insistencia, ella logra que la acepten como un guerrero más. Más allá de su incursión en la tarea bélica, la clave de la radicalidad del personaje de Itzá reside en su rechazo, políticamente fundamentado, a la maternidad: se niega dar a luz esclavos. Esta apuesta que afronta incluso la extinción de su nación será replicada por las mujeres del movimiento clandestino varios siglos después, quienes también se niegan la función reproductiva. Esta función reproductiva, sin embargo, por lo que traslucen los discursos de Itzá y Lavinia, es considerada por Belli como natural, instintiva. Esto podría enfatizar aún más la fuerza de voluntad y el espíritu de sacrificio que la autora quiere atribuirles a estos personajes femeninos, ya que no es lo mismo oponerse a un rol social que a una ley natural inscrita en la biología, en lo más irrecusablemente dado.

La contracara de esta voluntad heroica es el personaje de Sara, que se abandona pasivamente a su rol femenino estereotipado, aceptando la “sumisión” a un hombre, la vida doméstica y la maternidad. A pesar de que ideológicamente se oponen en todo, el afecto entre Lavinia y Sara nunca es puesto en duda. Esto replica simétricamente la relación entre Itzá y una amiga de la infancia, destinada desde su nacimiento al sacrificio a los dioses patriarcales (Belli 290). Para Lavinia e Itzá, dos mujeres fuertes y guerreras, estos personajes femeninos codificados como tradicionales parecen ejercer una atracción particular, como si también representaran un deseo auténtico y esencial de la mujer. Esto lo notamos especialmente al leer la reacción de Lavinia cuando ve a Sara en estado de embarazo. “Lavinia no podía evitar, cada vez que la veía, sentir un profundo calor en su vientre, un deseo animal de preñez y una ola de ternura” (273). Es evidente que el instinto maternal femenino, según planteado reiteradamente por Belli, responde a algo mucho más profundo que a la mera internalización de roles genéricos tomados como naturales.

La historia de Itzá, además, propone una profunda continuidad entre las situaciones de las mujeres en diferentes épocas, en un sistema de valores donde la tierra, la geografía, ocupa un lugar más determinante que el tiempo. Son constantes las referencias a la naturaleza como Gran Madre, de la que las mujeres serían las encarnaciones humanas. Esta postura positiva y celebratoria con respecto a la esencia femenina permea toda la historia de Itzá. Por ejemplo, el amor en las mujeres se considera instintivo, natural, mientras que se repite que para los hombres es apenas un aspecto menor de la existencia. “Mi madre decía que sólo a la mujer se le había dado el amor; el hombre conocía apenas lo necesario” (213). Es también en el monólogo de Itzá donde la tensión referencial que domina en la novela se torna en un discurso más lírico.

Nuestra pena se hizo a un lado cuando imaginamos a los españoles mirando lo que nosotros veíamos. Sin duda no podrían soportarlo. Sin duda sus bestias se espantarían. Lograríamos vencer. No sería vano el sacrificio de los ancianos parientes. (Belli 35)

Fuerte como un volcán al amanecer, con sus suaves líneas recortadas a contra luz de la puerta, aún me parece verla, esa última madrugada de mi partida,

despidiéndome con la mano extendida; una mano cual rama seca y desesperada.
(Belli 58)

El monólogo de Itzá, distribuido a lo largo de la novela es, entonces, el lugar donde lirismo, naturaleza, esencia femenina y continuidad de la lucha se entrelazan, y establecen un puente con el presente que se narra a través del punto de vista de Lavinia. A través de ambos personajes femeninos, el proyecto de liberación de la mujer desemboca, dentro del contexto social que se describe, en acciones que apuntan a objetivos de transformación más universales.

En síntesis, las nociones de ‘género’ y ‘sociedad’ están inextricablemente atadas en esta obra. La novela de Belli parte de una crítica despiadada al feminismo liberal para convertir su libro en un campo de discusión de ciertas ideas de las teorías feministas esencialistas y constructivistas, discusión que resuelve en la subordinación de la lucha feminista dentro de los movimientos latinoamericanos de revolución social. Así, *La mujer habitada* plantea la toma de conciencia y el desarrollo de un pensamiento feminista que simultáneamente se autocritica y se dogmatiza debido al constante diálogo con el discurso marxista-sandinista. Lavinia, el personaje protagónico, transita a lo largo de toda la novela por una serie de desdoblamientos, algunos de los cuales se resuelven en la teoría, otros en la acción y algunos quedan en suspenso. Lavinia es desde el primer momento un personaje múltiple: no puede desligarse de la influencia de los padres, representantes de la tradición más reaccionaria, de la tía, un personaje rebelde sin compromiso, de Felipe, de Flor y Sebastián, militantes revolucionarios. Este estado múltiple se asemeja al que, desde la óptica del feminismo de la diferencia, describe Hélène Cixous al señalar que “[c]uando la mujer deja que su cuerpo de mil y uno hogares de ardor -cuando hayan fracasado los yugos y las censuras- articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco” (58). Por su parte, Gloria Anzaldúa también se refiere a la multiplicidad de identidades, aunque en un lenguaje más constructivista, cuando afirma:

Quiero la libertad de poder tallar y cincelar mi propio rostro, cortar la hemorragia con cenizas, modelar mis propios dioses desde mis entrañas. Y si ir a casa me es denegado entonces tendré que levantarme y reclamar mi espacio, creando una nueva cultura —una cultura mestiza— con mi propia madera, mis propios ladrillos y argamasa y mi propia arquitectura feminista. (44)

Como hemos visto, esa condición múltiple, que se intuye desde el título y que se confirma con la presencia de otra mujer en el cuerpo de la protagonista, mantiene al texto en una constante oscilación entre dogmatismo y autocrítica, constructivismo y esencialismo, subversión e internalización, oscilación que queda adecuadamente irresuelta en el discurso narrativo de *La mujer habitada*.

Entrevistada en años recientes por el también escritor Salman Rushdie, Gioconda Belli describe a sus personajes femeninos de la siguiente manera:

I think one of the things that has trapped us women is not being able to celebrate who we are, to celebrate our femininity, and - and to kind of take away the guilt and all that. And so, that is a constant way that I have tried to make my - my women characters, to make them strong, to make them joyful, to make them women who are in the world in many ways, who, even if they are in a war, they are still women. They are still sexy, they are still enjoying and loving and having all this, an integral experience as a human being. (5)

Resurge en esta cita una noción celebratoria de la ‘femineidad’ que podría entenderse como esencialista. Queda claro, sin embargo, que el feminismo que postula Belli en su novela

ochentista, aunque reitera y re/articula algunos de los “dogmas” feministas que imperaban durante la década del ochenta, es uno que simultáneamente flexibiliza el discurso y aboga por el reconocimiento de la múltiple y amplia experiencia vital de las mujeres latinoamericanas.

Capítulo III

Por la patria: El quiebre de todo discurso autoritario

Por la patria, obra narrativa de la escritora chilena Diamela Eltit, es ante todo una novela de dictadura. Escrita desde el interior mismo del régimen dictatorial pinochetista, la obra plantea una estrategia literaria y estética que le permite abordar, mediante un lenguaje hermético y fragmentado, las distintas dinámicas de dominación y resistencia que se generan en los sectores más empobrecidos de la capital chilena durante la década del ochenta. Así, en el marco de una resistencia política anti-dictatorial, Eltit propone una serie de rupturas estéticas e ideológicas que le permiten ir construyendo una representación de lo marginal y lo femenino que desestructura los discursos entendidos como hegemónicos. Del mismo modo, en lo que respecta al discurso feminista, su propuesta se nos presenta como una radicalmente constructivista, que rechaza cualquier esencialismo y plantea una formulación de los géneros y las relaciones entre los mismos que cuestiona incluso los postulados generalmente observados por el feminismo latinoamericano ochentista. En este sentido, tanto a nivel político como narrativo, la novela manifiesta un profundo anti-dogmatismo articulado con una propuesta transgresora en cuanto a los mecanismos de resistencia y la subversión de los discursos autoritarios.

Por la patria, publicada en 1986, es una de cuatro novelas⁴ que Eltit escribe durante los años de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Este fue un régimen militar brutalmente represivo, implantado a raíz de un violento golpe de estado que derrocó al gobierno izquierdista de Salvador Allende, el cual había sido electo democráticamente tres años antes. Al asumir el poder, Pinochet desató una ola de represión sistemática hacia todas aquellas expresiones sociales, políticas y culturales entendidas como amenazantes al régimen. Utilizando el argumento de la lucha contra el comunismo, como lo hiciera el resto de las dictaduras latinoamericanas, el régimen pinochetista se postuló como la única salvación posible de la patria chilena, y desde un nacionalismo tradicionalista y autoritario llevó a cabo una violación sistemática de los derechos humanos bajo las formas de detenciones en centros clandestinos, torturas, desapariciones y numerosos asesinatos.

Uno de los cimientos de la construcción legitimadora que permitió al régimen pinochetista consolidarse en el poder fue la demanda de la “mujer pro-dictadura” (Maravall 7). Esto es claramente constatable en el discurso que Pinochet pronunciara unos ocho meses después del golpe de estado de septiembre de 1973, motivado por la inauguración de la Secretaría Nacional de la Mujer, establecida por la junta militar y dirigida por su propia esposa. En este discurso, el dictador realza las funciones de la mujer de acuerdo con valores que, desde la perspectiva del discurso feminista, son entendidos como patriarcales: la mujer es fundamentalmente esposa y madre, y su misión es la de defender y transmitir los valores espirituales tradicionales, y servir como elemento moderador de la sociedad desde el seno del hogar. Según describe Javier Maravall, la función de la mujer dentro del régimen estaba directamente ligada al proyecto nacionalista propulsado por la dictadura:

La mujer ya cumplió para la Junta con la tarea de remover el peligro marxista del país, hoy retoma su misión en el hogar, difundiendo en él los valores y doctrinas de sus gobernantes: ha de ser educadora y formadora de conciencias, la mujer es

⁴ *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988) y *El padre mío* (1989)

la gran formadora del porvenir y la gran depositaria de las tradiciones nacionales. En su misión de mujer y madre, se dan la mano el pasado y el futuro de la nación y quien aspire, como gobernante, a proyectar en el tiempo una obra política estable, tiene que contar con la palanca espiritual de su poder. (7)

Así, desde la postulación de un sistema centrado en el patriarcado, la dictadura pinochetista condenaba la “des-estructuración familiar” que surgía cuando la madre abandonaba el ámbito doméstico para participar en el terreno público o laboral.

Como contraparte, el anti-modelo de mujer estaba representado por la figura de la mujer marxista:

Las mujeres militantes de los partidos y organizaciones de la oposición política representaban el modelo que la Junta no estaba dispuesta a tolerar: independencia económica, estudios universitarios que le facilitaban su independencia, demandas de derechos reproductivos, cuestionamiento del matrimonio y libertad sexual: todo lo contrario al ideario patriarcal. (Maravall 13)

La mujer disidente, la mujer “subversiva”, se presentaba así como una mujer “contra-natura”, que había abandonado sus funciones verdaderas como “ángel del hogar” (Maravall 13). Si consideramos que a través de este discurso político se pretendía sin duda polarizar y excluir a las mujeres chilenas de la esfera pública, resulta sumamente paradójico que haya sido a la primera mujer presidenta de Chile, la socialista Michelle Bachelet, a quien le haya correspondido afrontar la muerte de Pinochet. Esta mujer, que desde las categorías patriarcales del régimen dictatorial es un ejemplo claro de “anti-femineidad”⁵, le negó al ex dictador un funeral con honores de Estado, en un gesto simbólico de reivindicación para la sociedad chilena. Sin embargo, como afirma Eltit, estos actos cargados de simbolismo no han logrado superar la experiencia de represión que Pinochet y sus seguidores han sabido perpetuar:

Cuando me enteré que Pinochet había muerto pensé naturalmente que Pinochet había muerto. Unas horas después pensé que era muy positivo que Pinochet se muriera antes que nosotros, que lo sobreviviéramos.

Pero también he pensado en estas horas en los muertos, en los desaparecidos, en los presos, en los torturados, en el exilio.

He pensado que Augusto Pinochet está latente, que es una máquina que no cesa, una máquina de destrucción y abuso que se llama Pinochet en una de sus identidades posibles. Que esa derecha política que se volcó a sus funerales se llama Augusto Pinochet en una de sus identidades ocultas. Que el Ejército incubaba a Pinochet entre sus armas y condecoraciones, que hemos sobrevivido a uno de los tantos Pinochet, pero que existe otro y otro y otro. Por eso, no descansaremos en paz. Nunca. (Eltit, “Sobrevivimos”, párr. 10-12)

Diamela Eltit, escritora subversiva y probablemente también “anti-femenina”, de acuerdo a los parámetros de la dictadura, produjo sus primeras novelas desde el margen, desde la disidencia y, sobre todo, “desde dentro” de la represión impuesta por el régimen pinochetista, que contaba con un aparato de censura a nivel institucional, como lo ha descrito la propia autora en una entrevista para el periódico “Página 12”:

Había una oficina de censura real –no una censura supuesta o imaginada– por donde los libros tenían que pasar. Porque si querías ponerlos en las librerías, te

⁵ Bachelet se ha autodefinido públicamente como “socialista, agnóstica, separada y mujer” (Walder, párr. 2).

exigían una autorización. Pero más allá de ese hecho, uno escribe con un censor y eso es interesante porque la lucha, desde el punto de vista teórico, es escribir con el censor al lado, pero no escribir para el censor. (Moreno, párr. 3)

Esta necesidad de escribir desde los márgenes de una sociedad dictatorial no solo marca la producción literaria de Diamela Eltit individualmente, sino que se encuentra estrechamente relacionada con la producción artística contra-dictatorial que efectuó una parte de su generación. En este sentido, nos referiremos al grupo político-artístico del que Diamela Eltit formó parte durante estas décadas, el cual produjo un arte de resistencia que, en palabras de la autora, se distanciaba de “la tradición anquilosada y ceremonial de izquierda” (Neustadt 94). La principal expresión colectiva de estas propuestas se produjo a fines de 1979 con una “acción de arte” que marcó el inicio a una serie de intervenciones del espacio público protagonizadas por un pequeño grupo colaborativo compuesto por jóvenes artistas e intelectuales. El grupo se hizo llamar CADA (Colectivo de Acciones De Arte), logrando un acrónimo que, según Eltit, intentaba plantearse lo más “descargado” posible de contenido (95). Bajo esa fachada inocua, el CADA se propuso invadir el espacio urbano con acciones de arte (lo que hoy llamaríamos “performance”), que pretendían “producir ciertos efectos en distintos espacios en los cuales se estableciera una territorialidad metafórica” (Neustadt 95). El carácter experimental del CADA incluía también la “incorporación del azar y la interrupción ciudadana” (95), flexibilizando así la noción tradicional de la autoría (y, por lo tanto, de la autoridad) sobre la obra de arte.

Las propuestas del CADA estuvieron marcadas por un estilo que se asemeja muchísimo al que observamos en la novela ochentista de Eltit: el lenguaje hermético y codificado como condición de posibilidad de la evasión de la censura, el discurso conceptual y una aparente insistencia por ampliar el hasta entonces limitado contacto del arte con la sociedad dentro de la dictadura chilena. Ejemplo de esto fue la primera acción del CADA, llamada "Para no morir de hambre en el arte", en la que los miembros del grupo entregaron bolsas de medio litro de leche a habitantes de un barrio popular de Santiago. Las bolsas de leche venían impresas con las palabras "1/2 litro de leche", consigna que aludía al derrocado gobierno de Allende, que había adoptado como postulado de su plataforma política el garantizar la leche diaria para cada niño chileno. En este sentido, la acción invitaba a invocar la memoria del lado esperanzador del truncado proyecto de Allende en la conciencia colectiva de la comunidad. La etapa final de esta “acción” concluyó con la lectura pública de un manifiesto titulado “No es una aldea”.

No es una aldea el sitio desde donde hablamos, no es sólo eso, sino un lugar donde el paisaje como la mente y la vida son espacios a corregir.

No hablamos de un sitio olvidado o recordado malamente muchas veces, sino de la vida que conforma, de cada signo que estructura la vida que conforma. Cada vida humana en el páramo despojado de esta patria chilena no es sólo una manera de morir, es también una palabra, y una palabra en medio de un discurso. Entender que también somos una palabra a escuchar es entender que no estamos sólo para enfrentar la muerte.

Cuando el hambre o el terror conforman el espacio natural en el que la aldea se despierta, sabemos que nosotros no somos una aldea, que la vida no es una aldea, que nuestras mentes no son una aldea; sabemos también que el hambre, el dolor significan todos los discursos del mundo en nosotros.

Nosotros hablamos de un sitio que no es sólo su pobreza, sino de un cielo y de una pampa que en el norte de Chile se confunden con ese cielo. Nosotros hablamos de un país que se ofrece a sí mismo en el espectáculo de su propia

precariedad, de su propia marginación; ir creando las verdaderas condiciones de vida de un país que no es sólo un trabajo político o de cada hombre como un trabajo político, no es sólo eso, corregir la vida es un trabajo de arte, es decir, es un trabajo de creación social de un nuevo sentido y de una nueva forma de vida colectiva. Producción de vida no de muerte, de eso hablamos como el único significado que puede tener para nosotros la palabra arte, la palabra ciencia, la palabra política, la palabra técnica. Producción de vida esto es el único significado que puede tener para nosotros la palabra vida. Hablamos entonces de un país que es una pampa y un cielo y la opción de una nueva vida sobre esa pampa, sobre ese descampado. La opción que desde el hambre y el terror erige un paisaje que no es ni el hambre ni el terror. Aquí, hoy día, el cielo que miramos se contempla desde la basura, no desde las torres de Maniatan ni de Estocolmo.

Pero el mismo cielo y la construcción colectiva de su significado será también la construcción del cielo de Bolivia, de Paraguay, del cielo de Zaire, de Bangladesh, de Grecia. Será también el cielo de Nagasaky, de Estados Unidos, de Brasil, de la Unión Soviética, de la India, de Noruega, de México. Algún día esta vida será una vida decente.

Despojados, hoy es el hambre, el dolor, la expropiación de nuestras fuerzas físicas y mentales; pero ese recorrido es también el mundo por ganar, no es una aldea. (Neustadt 128)

Si leemos con detenimiento este manifiesto del grupo, veremos que hay elementos que coinciden asombrosamente con la prosa de la autora: el carácter deconstructivista que hace uso de las alegorías permitiendo varias posibles interpretaciones de lectura, el rechazo al sentido unívoco de los mensajes dominantes, y la anulación de la progresión narrativa tradicional, que permite un juego de voces fragmentadas y repeticiones que eluden las identidades fijas.

Muchos de estos elementos se encuentran presentes en la obra narrativa de Eltit. La conciencia de la necesidad constante de evadir el censor es una entre varias razones por las cuales en *Por la patria* predomina un estilo narrativo fragmentario, y a veces hasta hermético. Este lenguaje permite a Eltit realizar una denuncia del régimen dictatorial de un modo oblicuo y por momentos ininteligible, que puede resultar indescifrable a los ojos del censor. Lejos de una representación realista de la sociedad chilena y su situación histórica, lo que hubiese podido ocasionar no solo la inevitable censura sino también un posible riesgo de represalia en contra de la autora, Eltit busca, a través del fragmentarismo y el quiebre de la relación lineal entre significado y significante, nuevos modos de representación que le permiten decir lo “indecible”.

mi fama
mi mala fama
mi familia

me ven, me toman, me temene.
me cercan, me pescan, me cuelgan.
l'ostil
gresan
gresan
GRESAN

Romuer
 Estoy
 tomuer
 Tomuer zasqui gadi: oma
 gadi: dio-o
 DIJO: “OH DIOS”

lema

Ne Im Sisatxe On Arbah Nodrep Arap Solle. (117)

Cuando se lee sin expectativas de linealidad, este fragmento aparentemente incoherente de la novela, evoca imágenes de acoso, de violencia, de sangre, de incertidumbre, de odio. Leídas a la inversa, por ejemplo, las palabras que constituyen la última oración citada podrían configurar la siguiente declaración: “En mi éxtasis no habrá perdón para ellos”. La oración/sentencia parece estar cargada de resentimiento y rencor hacia quienes han optado por asumir un rol represivo contra diversos sectores de la sociedad chilena. No obstante, podría argumentarse que, al desestructurar el discurso, Eltit abre el texto a más de una posible interpretación sintáctica y semántica. El fragmentarismo de Eltit no constituye entonces meramente una estrategia política que le permite escribir sobre la dictadura en tiempos de dictadura. Su discurso, polifónico y polisémico, parece atentar además contra la noción de la uniformidad ideológica misma. La narrativa de *Por la patria* denuncia entonces la imposición de versiones unívocas de la historia, proponiendo una visión de la realidad en sí fragmentada, atravesada por distintos géneros (sexuales y literarios), distintas identidades (sexuales, sociales y culturales) y distintos lenguajes. “Se levanta el coa, el lunfardo, el giria, el pachuco, el caló, caliche, slang, calao, replana. El argot se dispara y yo” (Eltit 296).

En contraste, como se puede apreciar en el fragmento citado del “Mensaje a la mujer chilena”, el discurso autoritario del poder dictatorial pinochetista utiliza un lenguaje que se legitima desde su unidad, su aparente coherencia, su linealidad, su binarismo y su continua postulación como única expresión universal y verdadera de la realidad chilena. Es esta una característica propia de todo discurso hegemónico, de todo intento de apropiación del poder tanto efectivo como simbólico. Con relación a este tipo de discurso, Jean Francois Lyotard ha argumentado célebremente que lo que caracteriza el fin de la modernidad es justamente la finalización de la era de los grandes relatos y la imposibilidad de continuar promulgando teorías sociales totalizantes: “En la sociedad y la cultura contemporáneas, sociedad postindustrial, cultura postmoderna, la cuestión de la legitimación del saber se plantea en otros términos. El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación” (32). Según Lyotard, la “condición postmoderna” que titula su texto teórico es, precisamente, aquella que plantea escepticismo ante la construcción de meta-relatos que pretenden postular versiones únicas y verdades universales que expliquen la totalidad de lo real.

De manera similar, Eltit, en su juego de voces y significados, plantea la idea de una necesaria multiplicidad que niega la posibilidad de un discurso universal totalizante: simplemente se limita a reclamar la expresión y la palabra de aquellos sectores marginales que han sido omitidos por el discurso hegemónico del poder dictatorial, sin por eso pretender la postulación de un nuevo paradigma ideológico cerrado. Eltit participa de la estética posmoderna en la medida en que la escritora no pretende plantear a través de su obra lo que podría

describirse, no como un metadiscurso unificador y fundamentador ni una gran narrativa, sino una multiplicidad de pequeñas narrativas y meta-argumentos locales. Por ello, la exaltación de lo local, lo marginal, lo subalterno, es una de las características más notables de su estética literaria.

No es puta la india lama, llana, llama del baile. Se mueve como una loca la madre del vástago: es el amor mío que crece, se agranda sublevado, acosado, si en esta tierra hasta el don lo niegan.

Sí, mí, tanto que lo quise, de perfumes de yerbas lo tenía para que se luciera en el barrio, el barro mismo y disuelto en agua. (Eltit 34)

Las estrategias discursivas que utiliza Eltit en su obra ochentista la posicionan así en el polo opuesto al realismo mimético: no busca representar la realidad social a partir de un lenguaje que se estructura desde determinadas doctrinas políticas específicas, sino que denuncia a través de un manejo heteroglósico del discurso literario, todo aquello que ha sido excluido del lenguaje, todo aquello que no puede ser catalogado bajo las pautas establecidas. De ahí su gran distancia de Belli y del concepto mismo de “novela de tesis feminista”, al que nos hemos referido en el capítulo anterior. La escritora chilena no necesariamente intenta a través de su obra oponer al discurso dominante un nuevo conjunto de valores morales que rijan la sociedad y las relaciones entre los géneros, en un juego de opuestos que se disputan la legitimidad simbólica, como ocurre con la novela de Belli. Para Eltit, lo que debe ser expresado es precisamente la imposibilidad de unificar un discurso, subrayando la necesaria multiplicidad de voces que compone toda identidad social y que impide una visión totalizadora y mimética de la realidad.

Entra la bala a la altura del riñon, se lleva la mano a la cintura, cae y fallece con sus tacones y los labios rojos. Se tiñe.

Entra la bala a la altura de la columna vertebral y cae quebrada con la cabeza loca que se le va para atrás. Vomita sangre y de su nariz escurre el hilo.

El vestido lindo manchado por rosetones, la mano alba. Porque entra la bala en la parte posterior de su cabeza y se convulsiona. Los ojos se salen de las cuencas y tanto rictus le vuelve masa la cara.

Se desploma y es difunta danzarina. (Eltit 227)

La imagen violenta, fragmentada y planteada desde la perspectiva de los desposeídos de autoridad se convierte en la fuerza subversiva en la novela de Eltit, precisamente porque se constituye como el elemento perturbador que denuncia la arbitrariedad y parcialidad de todo discurso potencialmente hegemónico y aparentemente unitario.

Así lo demuestra la estructura de la trama argumentativa de *Por la patria*, la cual relata, a través de diversas versiones, la permanencia de varios personajes en un bar donde se realizan desde actividades lícitas hasta clandestinas, enfrentando la persecución militar que ocurre en un barrio de Santiago a través de una serie de redadas que finaliza con la detención de la protagonista principal, Coya, y sus amigas y vecinas. Esta captura, a la cual le suceden diversos episodios de tortura, se produce como consecuencia de una delación por parte de Juan, una especie de dirigente barrial con el cual la protagonista mantiene una compleja relación amorosa.

La descripción de la marginalidad en la que habitan los personajes, tanto en el barrio urbano como en la prisión, se da a través de diversas voces fragmentadas, recortadas, frecuentemente inarticulables. En su abarcador texto crítico *Diamela Eltit: Reading the Mother*, Mary Green observa que tampoco existe en la novela una voz narrativa autoritaria o una versión definitiva de la historia propuesta (46). Aunque sí hay una voz en primera persona que funge como narradora de gran parte de la historia, el discurso se compone de múltiples voces que presentan en el texto a los sectores marginales de la sociedad chilena como los principales

receptores de la represión de la dictadura. Como veremos más adelante, es en esta reivindicación general de los discursos marginales y oprimidos donde se inscribe el particular feminismo que propone la novela.

Mientras *La mujer habitada* de Gioconda Belli puede ser considerada, con algunos matices y variaciones, una novela de tesis feminista, *Por la patria* se inscribe en un territorio histórico y teórico-literario bastante más complejo. Diferenciándose del binarismo propuesto por Gioconda Belli, donde la voz de la protagonista como mujer moderna dialoga constantemente con la herencia indígena representada en los monólogos de Itzá, *Por la patria* plantea una estrategia discursiva muchísimo más retante. En el nivel argumental, “los habitantes del barrio son víctimas real y materialmente de sucesivas redadas policiales, en la primera de las cuales es asesinado el padre de Coya, la protagonista” (Gligo, párr. 3). Se describe a través de la trama la persecución y marginación infligida sobre los distintos personajes, mayoritariamente femeninos, culminando con la muerte o desaparición de algunos, y la detención, posterior tortura y liberación de otros. El feminismo existente en *Por la patria* se inscribe precisamente dentro de esa centralidad de lo femenino marginal como objeto de opresión.

Es interesante mencionar aquí el modo en que la literatura de Diamela Eltit se posiciona desde la marginalidad como condición de enunciación y toma a su vez los espacios y sujetos marginales como ejes de su literatura, en tanto son pensados como ámbitos de resistencia y producción. Hemos visto que esta misma característica puede rastrearse en el colectivo del que participó Eltit durante las décadas del setenta y ochenta (CADA), dentro del cual distintos artistas producían su arte dentro de la dictadura, desde sus márgenes, y haciendo de esta marginalidad un espacio de resistencia anti-dictatorial. En su artículo, “Literatura chilena: canonización e identidades”, Iván Carrasco nos invita a recorrer la tensión que existe entre la literatura oficial-canonizada de Chile y otro tipo de literatura chilena, caracterizada precisamente por su marginalidad.

Por ello predomina el concepto de literatura como un tipo de discurso de orientación estetizante, homogeneizante y universalista, y explica por qué nuestra escritura letrada ha dejado de lado las expresiones indígenas y populares, en otras palabras, las etnoliteraturas, el folklore literario y las llamadas subliteraturas o literaturas masivas, lo que obviamente implica privilegiar ciertos contenidos socioculturales e identitarios en desmedro de otros. (29)

En este sentido, la orientación general que ha tomado la literatura oficial, tradicional y canonizada, se orienta hacia la búsqueda de una manifestación estética que se parezca lo más posible a la literatura considerada universal.

Ahora bien, el otro tipo de literatura chilena es, según Carrasco, “aquella que nace y se desarrolla en los márgenes de esta corriente principal” (30). Las características de estos otros estilos de producción literaria “están signados por la búsqueda o recuperación de valores regionales, autóctonos o localistas, además de algunas definidas fuerzas anticánónicas como los movimientos de vanguardia, la antipoesía o la poesía etnocultural” (30). Podemos entonces recuperar en Eltit no solo su marginalidad en relación con el contexto de enunciación de su novela (dentro de un proceso dictatorial, la literatura de oposición solo puede crecer y disimularse desde los márgenes), sino también, como afirma Mary Green, en la recuperación de aquellas voces que, para la escritora, constituyen “lo femenino” y han sido acalladas por los discursos dominantes, incluyendo los mestizos, los pobres, las mujeres en su opresión (“A Gendered Politics” 2), y todos aquellos sujetos que son constantemente silenciados por la sociedad entendida como patriarcal.

Es también dentro de esta marginalidad donde se inscribe el elemento indígena en esta obra narrativa. A diferencia de lo observado en la novela de Gioconda Belli, en este caso, el mestizaje no es presentado de forma idealizante o como un elemento mágico, sino que constituye un elemento más de exclusión. Toda la construcción de Coya como personaje mestizo está instalado desde la marginalidad: así lo marcan su lenguaje fragmentado y frecuentemente incomprensible, la clandestinidad en la que habita, su disidencia política y su posterior detención. Más importante aun, la dinámica incestuosa que se genera con padre y madre, parece estar planteada por momentos como una marca social ineludible para el personaje. Al respecto, Ágata Gligo señala la carga ambivalente con la que la autora decide plasmar esta milenaria y dolorosa práctica: “El incesto, herencia de tradiciones indígenas, aparece como estigma y orgullo de Coya. Desde la exploración de esta capa profunda y primera de la dependencia, surge la voz de Diamela Eltit –ya nítida, inconfundible: voz de escritora– como el vehículo preciso para transmitir las heridas de esa realidad” (párr. 2). Sin duda, este abordaje problematizado de un tema tabú, como lo es el incesto en América Latina, nos advierte inequívocamente que, en la narrativa de Eltit, no existen los tratos simplistas y unívocos, ni siquiera hacia aquellos temas sociales que según la mirada occidental pueden resultar difícilmente digeribles.

Así, la sugerencia de incesto aparece en *Por la patria* desde la primera página del texto. “La mamastra la besa en la boca y su papá la besa en la boca: hostigan” (Eltit 13). Inicialmente, los gestos incestuosos, perpetrados por ambos padres en el cuerpo de “india putita teñida” (13) de una Coya niña, están planteados como actos de acoso no bienvenidos por la protagonista. Sin embargo, este rechazo del acto incestuoso no es consistente en el personaje. Más adelante, ya como adolescente, la fascinación sexualizada de parte de Coya hacia su padre es perceptible en el erotismo con que se describe su intento de curar el cuerpo de este, herido a raíz de la redada. “Mi pecho oscuro, sangrante en mi corazón, mi pezón escarlata, él la sangre mía, la herida mía mamó. Aindiado como era no pude ni quise prevenirle el corte, el terrible tajo que le hicieron, no el boquete de la bala, los golpes” (Eltit 36). La protagonista parece participar intermitentemente de manera voluntaria de esta dinámica familiar incestuosa, la cual, desde los parámetros occidentales, amenaza con traspasar los límites de lo prohibido, desestabilizando así uno de los discursos hegemónicos fundamentales de dicha civilización. En algunos momentos, Coya parece operar bajo las convenciones indígenas y, en otros, bajo las europeas. Esta constante ambivalencia de Coya con relación al acto incestuoso parece entonces remitir simbólicamente a la identidad mestiza y bicultural del personaje.

Eltit utiliza el mismo tipo de lenguaje erotizado para describir la interacción entre Coya y su madre mientras ambas se desenvuelven en el espacio del bar. “Como las cómplices, Coya asiente y sus manos filetean el borde roto de la copa y el mismo borde erosionado se lo lleva hasta la boca y sus labios traspasan el vino a la boca de su mamá que chupa, consume hasta la última gota rosada y mezclada de saliva” (Eltit 88). Es interesante notar que este gesto incestuoso consensual entre madre e hija se plantea como un elemento en función del ambiente hiper-sexualizado, teatral y enajenante del bar. Sin embargo, aún cuando conoce y domina los códigos del prostíbulo, y aún frente a los personajes promiscuos que lo habitan, Coya muestra una renuencia titubeante en cuanto a llevar a cabo públicamente estos actos performativos que sugieren, revelan y recrean la relación incestuosa que, quizás tras bastidores, el personaje sostiene con su madre.

Sus dedos recorren mi columna y creo que me pide un baile. Sí, es completamente seguro que quiere moverse conmigo ahora que las copas la animan. No me atrevo delante de la gente, pero ella me ha escogido y acepto su mano en mi cintura y sus

pechos oprimiendo los míos. Casi no puedo apoyarme en su hombro, es que me da, siento vergüenza cuando su pierna se mete entreabriendo las mías: no hagai eso, le digo, pero es inútil, no hay cosa que la detenga. (Eltit 23)

En este caso, al subordinarse a la prostitución femenina, el gesto incestuoso, tradición de la cultura indígena de la que Coya forma parte, se constituye en un signo que perpetúa simbólicamente la marginalidad de aquellas que lo practican, a manos de aquellos que lo incitan y lo fomentan. En este caso, Eltit rearticula entonces, a través del tema del incesto, la correlación entre los elementos subalternos de raza, género y clase, enlace teórico que resurge recurrentemente en el discurso feminista latinoamericano ochentista. De ahí también, sin embargo, el contraste entre Coya y la Itzá de Belli. La autora de *La mujer habitada* retoma el mundo indígena idealizándolo y planteándolo como un escenario originario y mágico que se opone binariamente y termina triunfando sobre el discurso hegemónico de una dictadura descrita como represiva y patriarcal. Eltit, sin embargo, introduce la herencia indígena de Coya como un elemento que, junto a los de género y clase, marca la marginalidad del personaje.⁶ En ese sentido, Eltit parece retar y poner a prueba el postulado dogmático del feminismo latinoamericano ochentista en cuanto a “honrar” la herencia indígena, al acogerla y representarla no simplemente de manera celebratoria, sino profundizando en toda su compleja potencialidad transgresora como componente cultural.

Esta representación problematizada del elemento cultural indígena no minimiza, sin embargo, la importancia de su recuperación en cuanto al contraste con el discurso europeizante de la dictadura. La apelación al mestizaje que la autora elige como uno de los ejes de su novela constituye, sin duda, un rasgo transgresor en la medida en que combate una de las bases sobre las cuales se estructura la identidad chilena hegemónica, defendida e impuesta violentamente por los sectores cercanos o afines a la dictadura. En efecto, la negación de lo mestizo es uno de los elementos a partir de los cuales se crea en Chile la cultura dominante:

Si bien Chile comparte con el resto de los países latinoamericanos una identidad común derivada del hecho de haber sido reconocidos como “otros” por los europeos, su particular desarrollo histórico le ha impreso una “impronta” propia cuyas consecuencias se extienden, sutil y subrepticamente, hasta el día de hoy. Chile no sólo no fue cuna de una civilización indígena comparable a la de México, Perú, Ecuador o Guatemala, sino que la obstinada reticencia de los indígenas mapuches de la Araucanía a someterse a una dominación ajena

⁶ Cabe aclarar que se han hecho otras interesantes lecturas que abordan el tema del incesto en *Por la patria*, las cuales no necesariamente establecen una asociación directa con el elemento indígena. En *Allegories of Transgression and Transformation*, Tierney-Tello postula, por ejemplo, que la dinámica incestuosa entre Coya y sus padres funciona exclusivamente en el texto como una metáfora de transgresión sexual y política al orden social establecido (102). Por su parte, Gisela Norat sí articula un lazo con el elemento indígena al argumentar, en *Marginalities*, que Eltit utiliza el incesto en la novela para establecer una analogía simbólica con la “cerrada” resistencia cultural ejercida por las comunidades mapuche de Chile a fin de sobrevivir como grupo étnico (94). Así, afirma Norat, puede pensarse el incesto como una metáfora que alude al confinamiento en el que se encuentran los personajes debido a las redadas y los cercamientos en el barrio (94).

–primero española y más tarde republicana– se tradujo en el alejamiento, tanto simbólico como real, de todo lo “indígena” por parte de la sociedad chilena en formación. A lo largo de más de tres siglos, la hostilidad y el conflicto con el “otro” mapuche –manifestados en los permanentes combates sostenidos incluso instaurada ya la República independiente– configuran la construcción identitaria de la sociedad chilena basada en la contraposición entre “lo blanco” y “lo no blanco”, sin reconocer al pueblo aborígen que vivía en su interior. (Waldman Mitnick 98-99)

En la década de los ochenta, dentro del marco del régimen de Pinochet, surgió una poesía contestataria que retomó algunos de estos aspectos mestizos o indígenas de la cultura chilena que la versión hegemónica buscaba silenciar. Esta nueva generación poética (dentro de la cual se encuentran voces paradigmáticas como las de Carmen Berenguer o Elvira Hernández) se inscribe dentro de la poesía del testimonio, es decir, la poesía comprometida y contestataria a la dictadura u orientada a una preocupación de corte social. Estos espacios de resistencia que recuperan los elementos indígenas silenciados dentro de la identidad nacional hegemónica no solo tienen lugar en el ámbito de la poesía chilena. Varios estudios historiográficos explican que los hombres y mujeres mapuches se resistieron activamente al mandato de Pinochet y lucharon por retener su identidad colectiva así como el territorio que habían logrado recuperar parcialmente durante el gobierno de Allende. Como consecuencia, los mapuches fueron reprimidos por el régimen de Pinochet, padeciendo –como casi todos los militantes políticos y sociales– la muerte, la desaparición, o el exilio de muchos de sus líderes. También, según José Aylwin en su escrito titulado “Pueblos indígenas de Chile”, estas comunidades debieron soportar el decreto de leyes elaboradas para facilitar la venta y “romper el vínculo histórico que los mapuche tienen con su tierra” (4). Igualmente, es importante señalar que las mujeres mapuche estuvieron también particularmente activas durante la resistencia a la dictadura (Reuque 108). Es decir, que el rol de la comunidad mapuche dentro de las fuerzas de resistencia contra el régimen pinochetista no operó meramente en el plano de lo simbólico, sino que fungió como agente afectado y efectivo en el plano de lo material.

En el caso de *Por la patria*, aunque el elemento indígena no parece constituir un ideal originario desde el cual los personajes mayoritariamente femeninos pueden desarrollar una “nueva sociedad” armónica e igualitaria, como ocurre en la novela de Belli, este sí parece ofrecer algunas herramientas que contribuyen a la sobrevivencia de la comunidad marginalizada que se representa. De hecho, es importante señalar que Eltit presenta a Coya en el texto como “machi”. Según Gisela Norat, en la cultura mapuche las machis son mujeres consideradas como el vínculo principal con el mundo sobrenatural y, por ello, son miembros altamente respetados dentro de la comunidad (101). Su rol más antiguo y documentado es la curación espiritual y su uso de hierbas medicinales. Así, durante la redada, Coya se dirige hacia su casa y junta las hierbas con las que luego intentará sanar a su padre. “Le di esa noche yerba para los males, le emplasté el pecho con matico, agüita de boldo, palqui puse en las tablas para que se le pasara el ardor, todas las plantas que sabía en sus puntadas” (Eltit 33). Simultáneamente, la machi posee para la cultura mapuche la misión de orientar a la sociedad en el sentido moral, y de re-establecer el equilibrio entre el individuo y la comunidad. Esto resulta altamente significativo, porque si bien, desde los cánones occidentales, Coya no es un personaje centrado moralmente, sino que se muestra irascible, promiscua, desvariada e incestuosa, en la totalidad de la novela termina ejerciendo una función de liderazgo y redención para la comunidad subalterna de la que forma parte:

He concluido.

Juan me mira asombrado, entendiendo que ya sé que se anuncia una amnistía.

Me veo en la calle con mis amigas, veo también su descuelgue y la respiración agitada de nosotras.

–Amnistía, dice.

Seré de vencida en vencedora especie. (Eltit 293)

En este sentido, encontramos cierto paralelismo entre la Coya de Eltit y la Lavinia (también mestiza) de Belli, ya que ambas están construidas como personajes femeninos que resisten activamente el intento de aniquilación perpetrado sobre las sociedades oprimidas que cada una representa. En ambos casos, la evocación del elemento indígena constituye un vehículo que facilita la incursión de estos personajes en sus roles de liderazgo.

Si la representación del elemento indígena en *Por la patria* recae casi exclusivamente sobre la protagonista, la de género se ofrece a través de la construcción, no solo de Coya, sino de su madre y de sus amigas y vecinas –Flora, Berta, La Rucia– como personajes marginales. En este marco, la caracterización de Coya, en primer lugar, propone un violento cuestionamiento al tradicional rol de la mujer impuesto y defendido desde la mirada entendida como patriarcal, en tanto la protagonista deambula constantemente en espacios que se inscriben fuera del ámbito doméstico: el bar, el erial, y luego la prisión. Eltit saca a su personaje principal del espacio privado y lo coloca en la calle, en medio de la violencia urbana del barrio. En palabras de la propia Eltit:

Nunca a Coya la pensé como ni madre, ni enamorada, ni en un proyecto de familia burguesa. Tal vez con la madre va a tener una relación más intensa, sería el lazo parental más fuerte, pero básicamente su relación va a ser con el barrio, la violencia, el desalojo, la resistencia y una cierta conexión con las mujeres del barrio. (Eltit, párr. 3)

En este sentido, aquellos espacios que dentro del paradigma burgués constituyen ámbitos peligrosos e inadecuados para la “fragilidad femenina” (el bar, el erial, la prisión), se instalan en la novela como espacios desde donde, además de la opresión, pueden generarse la solidaridad y la posibilidad de resistencia. Muchas veces, estos espacios funcionan también como refugios ante el hostil escenario exterior. “Continúo con el ritmo, aunque ya tengo el estómago asqueado por el vino y los banales movimientos, pero es que trato de evadir la oscuridad del afuera que me perturba” (Eltit 22). Así, en el marco del bar, la sexualidad de Coya que, como ya hemos visto, está planteada por Eltit de manera radical a través de la constante alusión al gesto incestuoso con su madre, podría entenderse como una posibilidad más de ruptura con las convenciones establecidas por el canon de valores tradicionales que la dictadura impone y defiende. De igual forma, también los espacios que el discurso hegemónico rechaza como desviados y amorales, se plantean en la novela como aquellos que protegen, proveyendo un lugar de pertenencia y permanencia, a los sectores que el sistema dictatorial pretende excluir y aniquilar.

Está la noche afuera del bar pero por mientras las luces nos iluminan, los fluorescentes nos protegen, largando una imagen ardiente a nosotras que nos apoyamos en la baranda, quiero decir, en el borde de la mesa que se bambolea ante las caricias de la hija a su mamá y el fondo sucio del piso que me amenaza al vértigo. (Eltit 25)

Sin embargo, haciendo un gesto similar al de Belli, reconocemos que Eltit también se resiste a idealizar completamente estos espacios que propone como escenarios de transgresión, efectuando un acto de constante movimiento y cuestionamiento que repetirá en el transcurso de toda la novela.

Si bien la marginalidad del bar es celebrada por su cualidad subversiva, también se delata en su interior la presencia de los mismos códigos patriarcales que rigen el cuadro burgués chileno de la época dictatorial, entre los que encuentran la objetificación y devaluación de las mujeres que no acatan el rol prescrito por el régimen.

Se ríen de nosotras en el bar.

Sí, salen de los reservados para la burla y por eso nos aplauden
acompañándose de gestos extraños: empiezan a ofrecer plata. (Eltit 23)

En este caso, la crítica de Eltit se alía a un rasgo típico del discurso feminista igualitario y militante de las décadas del setenta y ochenta, en cuanto a su denuncia de los roles genéricos que la tradición ha sabido imponer opresivamente a las mujeres como sujetos subordinados dentro del mundo social y simbólico latinoamericano.

No obstante, partiendo de un feminismo que se aleja de lo dogmático, la autora caracteriza a Coya como un personaje femenino no tradicional, pero “investido de muchas paradojas” (Eltit, párr. 7). Siendo muy joven, por ejemplo, el personaje parece haber aprendido a manejar con éxito los códigos de conducta necesarios para sobrevivir en medio del ambiente hiper-sexualizado, eufórico y enajenante que impera en el bar que administra su padre.

Está oscuro afuera y yo bailando: mientras más me muevo, mejor me río y fuerte.
Me tirean las piezas y quiero complacerlos a todos, porque yo bailo de todo,
aprendí cuando se me iban solos los pies ante la máquina.

Estamos celebrando y tomando mucho para ponernos contentos y oigo que
me nombran para arriba y para abajo: soy el centro de la fiesta y del manoseo.
(Eltit 22)

A través del personaje de Coya, empieza a hacerse visible una construcción de lo femenino diametralmente opuesta a la figura ideal del “ángel del hogar” que habíamos visto representada y problematizada en la novela de Belli, y que fuera tan propugnada por el régimen pinochetista. En el caso de esta obra de Eltit, la crítica hacia las construcciones entendidas como perpetuaciones del patriarcado parece ser mucho más radical, precisamente porque no existe ningún personaje que represente esta figura idealizada. La imagen del “ángel del hogar” es directamente inexistente dentro de las posibles representaciones de lo femenino planteadas por Eltit, no tiene lugar en su universo simbólico.

En este sentido, también la promiscuidad, propia de todos los personajes que se mueven en el espacio del bar, funciona como una subversión del ideal femenino “virginal”. Esta sexualización de los personajes femeninos incluye notablemente a las figuras de las “madres”, que según Sylvia Tafra, están representadas como “libertinas y libidinosas” (58). De hecho, Eltit admite que, sobre todo al construir el personaje de la madre de Coya, le interesaba presentar “una madre más bien sexualizada a diferencia de la imagen materna que la cultura insiste en desexualizar” (párr. 9). Es evidente que la madre de Coya, como personaje veterano en el espacio del bar, sabe manejar su sexualidad con aparente deleite. “A mi madrecita le suben el punto, la apuntan con los dedos, le puntean con ofertas sus partes y ella, con inmensa alegría, con sublime prestancia, echa la cabeza para atrás de gusto” (Eltit 24). Como afirma acertadamente Tafra, los personajes femeninos en esta novela “parodian el modelo mariano que funda la identidad de la mujer únicamente en su rol de madre” (58), modelo tan arraigado culturalmente en que hasta el propio discurso feminista latinoamericano ha planteado resistencia a prescindir de la función maternal como elemento definitorio del sujeto femenino.

Eltit utiliza entonces la parodia y la inversión como recursos que cuestionan los modos de representación que han sido tradicionalmente privilegiados no solo por lo que los movimientos

feministas han denominado como el “patriarcado”, sino también por un feminismo latinoamericano que exhibe rasgos que pueden entenderse como “esencialistas”. En este sentido, las estrategias narrativas de Diamela Eltit en *Por la Patria* muestran posturas notablemente más radicales que las propuestas por Gioconda Belli en *La mujer habitada*. Es posible sostener que mientras el feminismo postulado por Belli oscila entre una postura “constructivista” –que plantea que el género sexual no se reduce a una diferencia biológica, natural, sino que responde a valores sociales preestablecidos–, y una posición “esencialista” –que rescata rasgos propios y naturales de la femineidad, como por ejemplo el instinto de maternidad–, el feminismo de Eltit atenta brutalmente contra cualquier rasgo esencialista. *Por la patria* se distancia así de la persistente oscilación del feminismo latinoamericano, que no termina de definir su postura entre el feminismo esencialista y constructivista, posicionándose claramente tras los postulados de este último:

Yo sí pienso que el rol femenino básicamente está formulado por lo masculino; pero lo femenino excede constantemente los modelos que se le asignan. La construcción masculina no alcanza a cubrir enteramente lo femenino y, por lo tanto, obliga a generar nuevas construcciones, algunas de ellas más interesantes, más relajadas. Es interesante esa situación política, me parece una situación estimulante. (Eltit, párr. 12)

Si partimos de que el proyecto eltitiano incluye la idea de “generar nuevas construcciones”, podemos plantear entonces que la esterilidad que Eltit le atribuye a Coya, y que se corresponde con la improductividad propia del erial, constituye claramente parte de una nueva construcción subversiva de lo femenino:

[...] Me pidieron en seguida que les hablara de mi esterilidad:

–Tengo hueco adentro, más bien dicho soy huera. Esa es la palabra, soy completamente huera y me pongan al interior lo que me pongan, no hay ninguna posibilidad.

Me llegó a remecer la oleada de envidia de las madres en grados inferiores, por eso, para alivianarlas, les dije:

–Bueno, mujeres, no es culpa mía, es un don que tengo y un honor para ustedes, alguien debe portar algún beneficio.

– ¿Tu madre lo sabe acaso?

–Claro que sí, si ella misma me hizo este trabajito.

Irrumpí Coya, reina electa y legítima estéril de esos eriales. (Eltit 161)

Así, haciendo un abordaje similar al que observamos en el caso del incesto, Eltit construye en Coya un personaje femenino que parece asumir y acoger su esterilidad orgullosa y positivamente. No hay un lamento atribuido al personaje ante la imposibilidad de parir y de ser madre, como hemos visto con las protagonistas de la obra de Belli. Al respecto, la propia Eltit afirma que históricamente ha habido para las mujeres “una demanda a la maternidad, un imperativo; y me parece que la esterilidad es una política también”. Sostiene además la autora que “este personaje no tiene duelo [por su esterilidad] porque sencillamente no está por ahí su deseo” (Eltit, párr. 15). De esta manera, Eltit plantea como posible una construcción de lo femenino que se desliga tajantemente de la función procreadora, quebrando así otro de los “dogmas” más arraigados del feminismo latinoamericano ochentista: la postura incondicionalmente celebratoria hacia la maternidad.

Hemos mencionado en los capítulos anteriores que, en Latinoamérica, el feminismo encontró diversas dificultades a la hora de radicalizarse o despojarse del todo de las ideas

esencialistas debido a que la potencia biológica de parir y proteger a la familia ocupaba en la sociedades latinoamericanas un papel principal. En este marco, resulta importante señalar el carácter singular y altamente combativo con el que Eltit atenta contra el denominado “feminismo maternal”, que enfatiza la contribución de las mujeres a la vida nacional a través de su preocupación por proteger la vulnerabilidad de la vida humana mediante la reproducción (Craske 165). En efecto, no solo la esterilidad de Coya se instala contrastando con el “deseo animal de preñez” (273) relatado por Belli en *La mujer habitada*, sino que surgen en *Por la patria* diversas figuras maternas que abandonan a sus hijos, complejizando así la representación de las relaciones materno-filiales, y a veces incluso rechazando la naturalidad de la función mujer-madre.

En primer lugar, se encuentra la compleja relación que Eltit desarrolla entre la protagonista y su madre. Parece tratarse de una relación sumamente intensa desde el punto de vista afectivo, pero no por ello ausente de conflictos emocionales. Como hemos mencionado, la madre de Coya no es la figura mariana, protectora y desexualizada tradicional. Al contrario, la dinámica de la relación madre-hija está marcada por gestos que rayan en situaciones límites que van desde la rivalidad y los celos mutuos hasta indicios de incesto. Finalmente, según la versión de los hechos en la que insiste el personaje de Juan, la comunicación entre ambas termina abruptamente a causa del abandono: la madre de Coya huye con un “zarco” (hombre blanco y ojos claros), olvidando a su familia.

Igualmente, otro posible atentado contra el feminismo maternal puede visualizarse en la forma en que Eltit plantea las relaciones materno-filiales entre las amigas de Coya y sus respectivas madres. En primer lugar, el personaje de La Rucia hace la siguiente caracterización de su progenitora, a través de la cual Eltit nos presenta nuevamente un relato de abandono materno: “Mi mamá era como un bicho, algo maligno y resignado. Dejó a mis hermanos en casa de familiares, porque ella no se hizo cargo nunca, tenía una enfermedad que yo no creo” (Eltit 152). De manera similar, en el caso de la madre de Berta, la imagen que se nos ofrece es la de un personaje promiscuo, ausente emocionalmente y consumido por la depresión y el alcoholismo.

Mi mamá era muy pensativa conmigo, muy poco comunicativa y cuando le preguntaba por mi papá, ella me decía que en algún lugar andaba.

Le gustaba el vino y los señores que la abastecían. Yo en la calle para esas fechas, yo caminando. (Eltit 133)

También los parlamentos atribuidos a la madre de Flora se alejan provocativamente de los ideales maternos de protección e incondicionalidad. En este caso, el personaje de la madre de Flora parece representar a aquellas mujeres que internalizan y reproducen los discursos genéricos tradicionales que todavía privilegian la virginidad como la cualidad femenina fundamental. De acuerdo a esto y según lo dictaminado por el discurso tradicional, al activarse sexualmente, Flora transgrede las normas sociales del pueblo rural del que es oriunda. Su madre, asumiendo el rol de agente patriarcal represivo, la expulsa de su casa y del pueblo, produciéndose así otro caso de abandono materno en la novela.

Sobre Flora prefiero no acordarme yo, como si estuviera tapada con tierra, ella que ya estaba enterrada.

Transporta la maldad y allá lejos las cosas se han puesto terribles.

Se caen y despedazan habitantes. Yo no me culpo, tenía que salir como los yerbajos y olvidarla como casi yo. (Eltit 125)

Gisela Norat plantea en su estudio sobre la obra de Eltit que lo que le interesa abordar a la autora cuando explora la tensión en estas relaciones entre madres e hijas no es tanto el tema del abandono materno, sino el de las consecuencias del ausentismo paterno.

In keeping with the abandonment, illegitimacy, and female-only parent model which played an essential role in the formation of Chilean mestizo psyche, Coya's friends, Berta and Rucia, express their resentment at being *huachas*, daughters without fathers and of single mothers who are burdened with the responsibility of family subsistence. (Norat 95)

Según este análisis, es la ausencia del padre durante el proceso de crianza de los hijos, fenómeno social muy prevaleciente en Chile y el resto de Latinoamérica desde la época de la conquista, lo que genera las dinámicas de resentimiento y hastío que desembocan en las situaciones de distanciamiento y abandono materno que vemos en la novela. Sin idealización alguna, Eltit parece plantear la maternidad como una labor que puede tornarse en una carga tan pesada para las mujeres, que puede llevarlas a resistirse a asumir la tarea de crianza, tanto antes como después de nacidos los/as hijos/as. En el mundo novelesco que nos presenta Eltit, la madre es tan capaz del abandono como el padre, lo que apunta a otro rechazo u otra deconstrucción de la autora de las nociones esencialistas de género.

En este sentido, Eltit parece inscribirse nuevamente dentro de la corriente constructivista del feminismo, la cual cuestiona la identidad de los géneros, rechazando la masculinidad y la femineidad como categorías inmutables. En un gesto que evoca las postulaciones teóricas foucaultianas en cuanto al rechazo de la noción de "sexo natural" y la denuncia de la relación entre sexualidad y poder, Eltit propone un lenguaje andrógino donde los géneros son frecuentemente amalgamados e invertidos, como lo vemos en esta cita en la que Coya utiliza una forma verbal diminutiva y femenina para referirse a su padre herido. "Papá mío, le dije, don es usted que enfermo aparece, olvide a la Coya, olvide todas las cosas que la muerte quizás lo alcanza y yo antes que le doy vida como tú ahora amante mío, muñeca mía, niñita" (Eltit 38). De hecho, en repetidas ocasiones, la propia Coya se autodenomina "andrógina", como lo hace frente a sus amigas mientras entre todas realizan la representación de un interrogatorio:

-Me pidieron que me definiera. Madre general lo hizo para que escucharan las otras.

-Defínete, me dijo.

-No, no puedo. Soy mujer cuando me conviene y hombre cuando lo necesito. Me gusta mucho aparentar, les contesté. (Eltit 161)

Más aun, el personaje de Coya no es el único que plantea ambigüedad y arbitrariedad genérica y sexual en la novela. La Rucia, apodo que significa 'rubia' en jerga chilena, también describe su identidad de género como "algo incierto, insignificante además" (Eltit 146). De hecho, el personaje de la Rucia no es solo andrógino, sino que está codificado como lésbico, y el texto sugiere que ha existido una atracción sexual intermitente entre las dos amigas. Así lo vemos en este fragmento en el que la Rucia intenta consolar a una desorientada Coya que ha sido herida por un perro en una sesión de tortura:

Le hablo.

-¿Hubo un animal?

La Rucia pasa la yema de los dedos por mi pierna y no me duele la tocación. Me habla sobándome, casi acariciándome el pellejo:

-Era sí, era feroz pero manso, entrenado para el susto de nosotras.

Estaba a punto de agarrarme a ella, de abrazarla para que huyéramos como antes. Para decirle en privado que saliéramos, que nos perdiéramos muro afuera, pero intuyendo mi gesto, se movió de mi lado y murmuró:

-No resisto más tu descontrol. (Eltit 181)

Por su parte, el personaje de Coya no está codificado como lésbico, pero tampoco como enteramente heterosexual. Distinto al binarismo estricto de Belli, el deseo, según lo plantea Eltit en la novela, no está rígidamente demarcado. De esta manera, la estética de Eltit representa literariamente lo que ha expuesto desde el plano de la crítica cultural Nelly Richard, quien utilizando un lenguaje similar al de Judith Butler, afirma que la identidad y la diferencia no son ni pueden ser categorías estáticas y definidas, sino que se articulan “en las intersecciones, móviles y provisorias, abiertas por cada sujeto entre lo dado y lo creado” (216). Lo que Eltit logra evadir a través de la construcción de sus personajes y del constante movimiento de su lenguaje es la cristalización de las categorías, llevando a cabo una desestructuración constante de las discursividades sexuales binarias. La diferencia radical de Eltit con el feminismo cuasi-esencialista, representado claramente en la novela de Belli, se basa precisamente en que la autora chilena se distancia de las demarcaciones estrictas y la univocidad discursiva que a veces este puede exhibir. Igualmente, a través del quiebre ideológico y estético con todo elemento esencializante, Eltit reformula y subvierte tajantemente nociones disputadas políticamente, tales como ‘mujer’, ‘femineidad’, ‘maternidad’ y ‘deseo’, liberando así al texto de las pesadas cargas categoriales y manteniendo la ambigüedad necesaria para que un concepto irresuelto como el de ‘género sexual’ pueda ir produciéndose y modificándose en constante fluidez. En este sentido, vale la pena reiterar aquí la valiosa articulación que hace Nelly Richard sobre la necesidad de la constante re/generación y re/producción de las categorías, incluyendo entre ellas las de ‘mujer y ‘género’:

La incompletud, la no totalización, las descoincidencias entre el *yo* y sus roles o clasificaciones son las que arman un escenario de múltiples entradas y salidas donde la diferencia *mujer* o la diferencia *género* puedan gozar de las paradojas y ambivalencias que impiden el cierre de las categorías de identidad y representación demasiado finitas. (Richard 217)

Para completar esta agenda de quiebre, la ruptura con el elemento instintivo y protector, propio del feminismo maternal que habíamos planteado como predominante dentro del contexto latinoamericano, podría relacionarse a su vez con un evidente intento de Eltit de subvertir el cuadro familiar burgués. Al respecto, la autora afirma lo siguiente: “No creo que las relaciones maternas sean pacíficas. La construcción cultural las desea pacíficas. Creo que las relaciones familiares son muy complejas y de ninguna manera exentas de violencia interna, sutil” (Eltit, párr. 14). El cuadro de conflicto y tensión familiar funciona entonces como un micro-mundo que contiene y refleja el ambiente de violencia que se genera en Chile en el nivel social más amplio. En la novela, la familia nuclear deja de ser el referente afectivo básico e, irónicamente, es el barrio, asediado por la violencia estatal, el que pasa a convertirse en la unidad social desde donde germinan los lazos solidarios que hacen posible la sobrevivencia de los personajes femeninos principales. Eltit parece entonces proponer una forma alternativa de “parir” la patria que se distancia de la definición biológica, y se basa, sobre todo, en la ampliación efectiva de la participación social, solidaria y activa de las mujeres de las clases marginadas.

De hecho, si hay alguno de los postulados centrales del feminismo latinoamericano que permanece intacto en *Por la patria* es aquel que marca una clara tendencia a subordinar las luchas de género al continente mayor de la lucha política revolucionaria, donde la reivindicación de los derechos para la mujer es una más entre muchas reivindicaciones, y la liberación femenina se enmarca dentro de la liberación social. De este modo, puede señalarse una profunda coincidencia entre las elecciones estéticas y argumentativas de Eltit y el planteamiento teórico de Diana Fuss en *Essentially Speaking* donde sugiere que “de lo que el feminismo no puede

prescindir es de la política, esencial para sus múltiples auto-definiciones” (36). Si bien Eltit se niega a enquistar la categoría de lo femenino bajo cualquier tipo de cristalización teórica, lo único que no les niega nunca a los personajes femeninos de su novela es la politización y la lucha colectiva.

En efecto, desde la realidad latinoamericana, el feminismo tiende a perder su carácter abstracto desarrollando una clara primacía de lo colectivo sobre lo particular. Esto puede observarse en la novela a través de la construcción del personaje de Coya: todo su lenguaje, su habla, está atravesado por un carácter notablemente polifónico, plural, que niega su individualidad como personaje protagónico (Morales 141). De hecho, incluso su nombre remite a una identidad indígena plural y colectiva: “coya”, nombre con el que se denominó por generaciones a las mujeres que fueron hermanas/esposas de los reyes incas. Su nombre, además, alude a un estatus de privilegio en la antigua sociedad indígena que, irónicamente, contradice la realidad marginal actual tanto suya como de las compañeras barriales que el personaje lidera. Así, la individualidad del personaje protagónico se encuentra diluida. Coya representa a toda una ‘clase’ de mujeres mestizas que, como veremos más adelante, escribirá un texto colectivo en “coa”, lenguaje del hampa chileno, insertando así su historia entre las múltiples historias de resistencia de los diversos sectores subalternos del país en contra de la dictadura.

Por la patria es entonces, sin duda, una “novela de la dictadura” (Gómez 10), que se construye en torno a la experiencia de opresión y sobrevivencia de los sectores marginales, representados predominantemente por los personajes femeninos. Como contrapartida, la novela presenta, a través de los ojos de Coya, a la figura masculina de Juan como un agente de acoso, de amenaza de poder. Sylvia Tafra señala que “[l]a traición de Juan, ‘el soplo’ que delata al padre de Coya, origina toda la dinámica de la acción en el relato: provoca la muerte del padre, la desaparición de la madre y la posterior reclusión de Coya y sus compañeras” (54). Juan se convierte entonces en emisario de la autoridad dictatorial y termina transformándose en el guardián de la prisión en la cual Coya y sus amigas son torturadas. Es notable que, si en la novela de Belli el amor heterosexual aparecía como signo de conflicto, en esta obra de Eltit aparece claramente como signo de peligro: Juan es un soplón, traidor de su herencia mestiza y marginal, con lo cual la autora parece invertir, en un gran gesto opositor, siglos de discurso acusatorio masculino hacia la figura femenina de Malinche.

A raíz de la traición, lo que se había descrito en sus comienzos como una relación basada en el deseo sexual y la atracción mutua, se transforma en una interacción en la que compiten simultáneamente el afán de control de Juan y el resentimiento de Coya. Eltit le otorga a la compleja relación sexual entre estos amantes algunos rasgos que parecen rayar en una dinámica sado-masoquista, como lo vemos en la siguiente cita del personaje de Coya: “-Ponte debajo mío. No, ponte encima, tírame de costado, aplastame, sácame sangre, al menos rebásame hasta los intestinos” (Eltit 68). Como puede verse, la sexualidad presenta en la novela un tratamiento muchísimo más transgresivo del que era posible observar en *La mujer habitada*. Las palabras elegidas están cargadas de una crudeza erótica primitiva, provocadora y hasta violenta, rebasando así nuevamente los acostumbrados parámetros del propio feminismo latinoamericano ochentista en lo que respecta al territorio de la expresión de la sexualidad femenina. Como habíamos señalado anteriormente, Coya es un personaje femenino con agencia sexual y que conoce los códigos de la seducción. En este caso, Eltit le adjudica calculadamente al personaje de Coya un rol que, aunque codificado como ‘sumiso’ y carente de poder, logra recuperar el control y desarmar a la figura ‘dominante’ de Juan, exponiendo su incapacidad de consumar el acto sexual: “Coya que se zafa y se ríe y lo indica con el dedo” (Eltit 69). Tierney-Tello observa

acertadamente en su texto crítico que Juan es el único personaje masculino en la novela al que Eltit le asigna un nombre propio (212). Su nombre alude precisamente al Don Juan tradicionalmente seductor que, en este caso, aparece parodiado y humillado por su impotencia sexual. De manera paralela, este único personaje masculino nombrado, y representante de la autoridad dictatorial, fracasará más adelante en su intento de desarticular la memoria como mecanismo de resistencia disponible para la colectividad de prisioneras, lo que termina revelando la impotencia e ineffectividad política que comienza a exhibir el régimen represivo en los años en que se escribe y se publica la novela. En palabras de la autora:

En el año 86 ya la dictadura estaba perforada políticamente porque en el 83 y 84 surgen rebeliones populares, sociales, que entonces se llamaron protestas espontáneas que no tenían una direccionalidad política específica. Ahí yo creo que se produjo un hoyo político, en lo monolítico de la dictadura. (Eltit, párr. 4)

Así como Eltit logra la publicación de *Por la patria* en medio de un ambiente represivo y convulso, sus personajes femeninos, detenidos y torturados en la prisión, alcanzan, a través de los escritos de Coya, preservar la memoria traumática del horror y permiten que esta sea enunciada. “Sentada al borde de la cama voy ordenando cada uno de los parlamentos para darles voz, preparando para ellas una actividad, otra oportunidad sobre el vacío del lugar abarrotado saturado de camas y de plañidos inútiles y reiterados” (Eltit 215). Encerrada en el centro clandestino, Coya comienza a escribir. La escritura se convierte en el lugar donde se reconstruyen de manera fragmentada sus recuerdos, los recuerdos de la experiencia opresiva:

Cunden, crecen los papeles que domino, más allá de la mirada censora de la Rucia, por encima del ansia evidente de Berta y por sobre mí, los recuerdos que superponen palabras tapando, cubriendo el odio manifiesto que me encauza. (...) Hay cosas que no voy a cambiar, hay asuntos verídicos e inexcusables. (Eltit 194-95)

La escritura es así el espacio donde paradójicamente estos personajes femeninos pueden recuperar su voz. En los textos escritos por Coya y corregidos por Berta están las voces de todas las mujeres que toman la palabra desde la absoluta marginalidad (márgenes políticos, márgenes de clase, márgenes de género) para denunciar la decadencia de la “patria” (en su connotación patriarcal), y revitalizar la memoria de un país cuyo régimen represivo intentó silenciarlas con violencia:

-Las mujeres van a estar felices. Las mujeres estas van a delirar de gusto, le rebatí. Va a ser todo una gran copia, un sustituto, una toma colectiva del habla. Que hablen, que hablen, que hablen, llenando de voces la gran pieza y por la claraboya central la luz del atardecer apoyando, esperando que la memoria siga funcionando, operando sobre el espacio de los derruidos cerebros. (Eltit 199-200)

Como si las voces femeninas fuesen las destinadas a conservar la memoria del horror, Coya, “madre de madres” es quien articula la voz colectiva de la denuncia (Eltit 207). Se genera así entre las detenidas lo que Eve Kosofsky Segdwick llamaría una dinámica “homosocial”, definida como un vínculo establecido entre personas del mismo género, basado en intereses comunes no necesariamente sexuales, sino de orden político, religioso, social, entre otras posibilidades (2). Esta noción, aplicada originalmente a comunidades masculinas, es espontáneamente explorada por Eltit al plantearse la idea de un vínculo homosocial femenino, que permite a los personajes hablar colectivamente desde su marginalidad. En este contexto de solidaridad femenina, la figura masculina de Juan, guardián del centro de detención, intenta

victimizar a Coya con el propósito de despojarla de su memoria, la misma que permitirá la denuncia de la violencia dictatorial y contradirá la historia “oficial” propagada por el régimen.

Me empuja violentamente al hombre contra la pared y empiezo a cesar, a acezar abriendo los ojos y ya nada es. No es nada ya, ni fuerza queda, ni ímpetu, solamente él y yo atrincherados:

–O te avienes o pierdes la voz.

– ¿A qué costo?

–Al absoluto de ti.

– ¿Qué es en mí absoluto?

– Toda, entera tu memoria.

– ¿Cómo puedes tener mi memoria? ¿Cómo puedes robármela? (Eltit 268)

Finalmente, el intento simbólico de “robo de recuerdo” por parte de Juan resulta infructuoso. La homosociedad generada entre Coya y sus amigas, basada en rasgos de solidaridad genérica, ha producido un testimonio que logra, en palabras de Carla Peñaloza, “gritar el dolor de un país en duelo, exigiendo verdad y justicia, como única manera de reparar el daño inflingido y mantener viva la memoria” (5). Así también lo plantea Eltit a través del personaje de Coya:

Soy el último reducto

mantengo intacta la memoria colectiva y metalizada.

– ¿La mantienes intacta? –Sí. (Eltit 271)

La intención narrativa de *Por la patria* parece apuntar así al surgimiento de una voz colectiva, femenina y marginal, que recupera totalmente la palabra que le ha sido negada. “Escribo desatada, desligada de todo otro menester y el hambre” (Eltit 215). Coya halla en su propia voz la expresión de una comunidad de mujeres que encuentran así, al final de la obra, la manera de sobrevivir y recobrar, con autoridad y autonomía, los espacios vitales de los cuales habían sido arrancadas:

Volví a sentir: volví a sentir sobre el erial
superpuesta a mi niñez.

Todas soltamos el cuerpo y las manos
móviles y diestras.

Vimos el continente y fuimos otra vez
combatientes y hermanas, humanas casi.

Hablé extenso, feliz, prudente y generosa:

-Se abre el bar, mujeres. Lo abrimos, lo
administramos con jerarquía.

Y la sed se apoderó de ellas. (Eltit 297)

El victorioso retorno de estos personajes femeninos, transformados por el sentido de solidaridad genérica y por la sobrevivencia colectiva, parece plantear nuevos interrogantes, nuevas gamas de posibilidades esperanzadoras. No puede decirse, sin embargo, que con este final Eltit aspire a postular la construcción de una nueva sociedad utópica a través del texto. Precisamente, la intención de la autora parece ser la de generar un constante fluir narrativo que se niega a plantear, como la novela de tesis, una salida única conformada por estructuras

ideológicas predeterminadas por teorías políticas particulares. Contrario a Belli, Eltit no se ancla a ningún discurso ideológico: su novela es una constante subversión de formas, de “géneros”, que no permiten la cristalización de ninguna categoría. En *Por la patria*, el particular feminismo de Eltit encuentra su fuerza al brindarse como un discurso fragmentado, posmoderno en su estilo, pero esperanzador por su constante movimiento y por la resistencia que presenta constantemente ante la tentadora posibilidad de enquistarse bajo las categorías establecidas de cualquier discurso doctrinario. El feminismo de Eltit propone entonces una incesante rebeldía de formas y un inagotable inconformismo de contenidos, que le permiten ir construyendo una representación de género que confronta y reta incluso los propios “dogmas” feministas de la década, desestructurando así los discursos potencialmente autoritarios y combatiéndolos violentamente.

Capítulo IV

La nave de los locos: El discurso anti-identitario y la abolición de los dogmas

La nave de los locos, obra narrativa de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, publicada en 1984, es una novela que expone de manera radical la tendencia deconstruccionista que invita a cuestionar y subvertir las nociones tradicionales de género. Escrita desde el exilio, esta es una obra que nos ofrece, en su particular devenir narrativo, la propuesta de un quiebre absoluto con una configuración de lo social que asienta sus bases sobre una concepción de la normalidad que margina y esconde toda excentricidad, todo aquello que no responde a identidades fijas y estables. La definición de lo excéntrico que rescata y celebra Peri Rossi en su novela incluye manifestaciones alternativas de nociones tales como ‘mujer’, ‘masculinidad’, ‘género’, ‘deseo’ y ‘sexualidad’, todos conceptos que son constantemente debatidos y reformulados dentro de los discursos feministas vigentes durante la década del ochenta.

Si *La mujer habitada* de Gioconda Belli ha sido caracterizada como una “novela de tesis feminista” y *Por la Patria* de Diamela Eltit puede ser considerada una “novela de la dictadura”, *La nave de los locos* constituye, sin duda, una novela de exilio. Es esta la condición desde la que escribe su autora y también la que define y atraviesa a la totalidad de sus personajes. En efecto, durante la escritura y publicación de la novela, Cristina Peri Rossi se encuentra exiliada en España. Esta condición acompaña a la autora desde 1972, después de haber sido perseguida debido al carácter subversivo de sus escritos durante los años previos a la implantación efectiva del régimen militar en Uruguay, el cual se extendió desde 1973 hasta 1985. A partir del tratamiento libre en sus textos en torno a la situación política uruguaya, tanto como la exposición en sus poemas de un lenguaje erótico explícito y de una sexualidad que, desde una propuesta lésbica clara, transgredía las normas culturales tradicionales, Peri Rossi fue censurada, prohibiéndose la venta y circulación de sus libros. Como agravante mayor, la autora también participaba en movimientos políticos de izquierda, aunque sin encontrar necesariamente en dicho activismo las posibilidades de expresión libre que precisaba:

Entonces publiqué *Evohé*: gran escándalo. Escándalo por parte de la derecha y por parte de la izquierda. Es decir: yo era una pequeña burguesa, dado que ese era un libro de poemas eróticos en medio de una revolución, cuando ellos pasaron los mejores orgasmos de su vida en la clandestinidad. ¡Pero si yo estoy de acuerdo que en la clandestinidad hay unos orgasmos fabulosos: amor y muerte! Es decir, todo eso es fruto de la ignorancia, de los prejuicios, del miedo a sí mismo y de esa tendencia homogeneizadora que tiene el poder siempre, sea cual sea. (Pérez Sánchez 61)

Según Liliana Trevizán, “durante los años ochenta la marca más reiterada en los textos de mujeres es el nudo en que se intercepta la sexualidad con la política” (xi). En el caso de Peri Rossi, ese punto de interceptación parece estar presente desde la década anterior, no solo en términos literarios, sino también biográficos, ya que es precisamente su doble transgresión –política y sexual– la que le obliga a salir exiliada de Uruguay en 1972. Así, el exilio se constituye para la autora en una situación catalizadora, si bien involuntaria y desgarradora, que le lleva a cuestionar la estabilidad de toda categoría. Dichas categorías abarcan, como puede verse en la cita, el carácter rígido y dogmático que se imprime en los discursos de izquierda durante estas décadas, incluyendo el feminismo latinoamericano ochentista.

Paralelamente a esta determinación histórica y efectiva que marca las condiciones de

enunciación de la novela, la trama argumentativa de *La nave de los locos* relata la travesía de Equis, protagonista masculino, que se encuentra arrojado a una condición de exilio, probablemente por el régimen represivo de su país natal, aunque esto no se afirma directamente en la novela. En este sentido, tal vez como resultado del exilio y la distancia física que separa a la autora de su país de origen –y también a su personaje principal– puede observarse que las referencias a la dictadura que presenta la obra son trabajadas de manera más indirecta que en el caso de Eltit y Belli, si bien la lucha contra lo dictatorial como categoría opresora se encuentra presente en toda la novela. Así, el tratamiento de la dictadura se da en muchos casos a través de alusiones metafóricas.

Como primer ejemplo, puede mencionarse el barco que aborda Equis, descrito por la voz narradora como “una réplica mezquina, como todas las reproducciones a escala, pero igualmente regido por leyes, igualmente centrado en la cacería; con sus autoridades, sus clases sociales y su mercado” (Peri Rossi 12). Aquí, la referencia a la sociedad persecutoria es clara a partir de la noción de “cacería”. El narrador afirma, además, que “el barco tiene algo de ghetto, de cárcel”, donde los ocupantes a diario “miran con ilusión una carta donde el menú siempre se repite, a la espera del postre insólito o el champagne que nunca llega” (12). La descripción del barco se asocia con sensaciones de coartación de libertad, aislamiento, carencia de alternativas, desesperanza, todas ellas aplicables a un clima dictatorial represivo.

Existen en la novela, no obstante, otras referencias más directas e identificables como situaciones dictatoriales concretas vividas en Latinoamérica. El capítulo titulado “El viaje, IX: La fábrica de cemento” alude a la desaparición de Vercingetórix, amigo y compatriota del protagonista principal, planteada como un viaje involuntario más:

Desaparecer deja entonces de ser un acto voluntario y se convierte en una actitud pasiva; nos desaparecen, decía Vercingetórix, las pocas veces que se refería al hecho. No tuvo tiempo de preparar el viaje, ni de despedirse de los amigos, ni siquiera de saludar a los vecinos que sigilosamente habían cerrado puertas y ventanas, porque él estaba desapareciendo mientras siete hombres bien armados (dos mascaban chicle) se lo llevaron a la fuerza, cubierto por una manta y con los ojos tapados por esparadrapo. (Peri Rossi 55)

En este mismo capítulo, Peri Rossi continúa el relato de la desaparición con una descripción específica del centro de detención clandestino donde Vercingetórix es trasladado, y con una reflexión crítica acerca de la ignorancia, pasividad e incluso tal vez complicidad social acerca de la situación de desaparición y tortura vivida en Latinoamérica durante las diferentes dictaduras.

Los dos años siguientes (si es que todavía tenía algún sentido computar el tiempo con los relojes normales; a él le parecieron diez, y uno que agonizó cerca suyo creía que eran veinte) los pasó en un campo de desaparecidos, lejos de la ciudad, en un lugar apartado, entre una montaña de piedra lisa, sin vegetación, y una fábrica de cemento (...) Era un pueblo extraño, como de fantasmas; aislado de cualquier camino o vía de acceso, estaba teñido por el color verdoso del polvo de cemento que impregnaba todas las cosas (...) Nadie conocía, tampoco, la existencia de los desaparecidos, en ese lugar, atrapados entre el polvo del olvido y el polvo de la muerte, como una legión de hormigas que trabaja en las cañerías mientras la ciudad, ajena, duerme. (58)

Una de las características principales que Peri Rossi señala acerca de la condición de los detenidos en el centro clandestino es su reducción a una uniformidad común, su homogeneización a partir de la tortura, el maltrato, las condiciones de vida infrahumanas.

Y le parecía que el comienzo de la muerte estaba allí, en las oleadas de polvo que los cubría como si fueran estatuas, como si ya fueran cadáveres; un polvo que era inútil sacudirse de los ojos, de la nariz, de la boca, y que los iba tiniendo de verde y de amarillo hasta uniformarlos, hasta ser, al poco tiempo, un grupo de fantasmas todos iguales. (59)

El poder dictatorial, parece señalar la autora, no solo suprime –desaparece– todo aquello que transgrede el aparente orden que intenta instalar, sino que además no descansa hasta homogeneizar a los elementos discordantes e imponerles una identidad fija, común, que los categorice y los cristalice negando sus singularidades. Lo que el poder dictatorial no puede soportar es aquello que transgrede el orden, que no es idéntico a sí mismo y escapa a las categorizaciones homogéneas. En este sentido, los militares obligan a los detenidos a nombrarse como tales, a reconocer su identidad común y fija, opuesta a la identidad de los vigilantes o guardias, logrando así que estos elementos antes discordantes ocupen un lugar definido dentro del orden dictatorial.

- ¿Qué son ustedes?
- Prisioneros- (contestaba el coro)
- ¿Qué hacen los prisioneros?
- Obedecer
- ¿Qué somos nosotros?
- Soldados
- ¿Qué hacen los soldados?
- Matar
- ¿A quiénes mata el soldado?
- A los enemigos de la patria. (Peri Rossi 62)

Sin embargo, aunque por un lado la mención de “desaparecidos” y la alusión a centros de detención y tortura evocan inmediatamente el entorno dictatorial latinoamericano setentista y ochentista, también es cierto que no hay un contexto nacional directamente identificado. Incluso, podría afirmarse que esta descripción del espacio a donde se traslada a los disidentes recuerda a los campos de concentración poblados de judíos europeos durante décadas anteriores, y a los cuales se hará referencia directa en un capítulo posterior del texto, trazando así la autora una continuidad ininterrumpida de situaciones represivas que trasciende fronteras temporales y nacionales.

Simultáneamente, aunque la categoría de ‘lo nacional’ parece desdibujarse y las referencias a la identidad cultural del texto son menos frecuentes que en el caso de las autoras trabajadas anteriormente, sí hay varias marcas latinoamericanas inequívocas que todavía permanecen. Como primer ejemplo y referencia a la cultura popular latinoamericana –e incluso es posible arriesgar el adjetivo de rioplatense– puede señalarse la mención de un fragmento del tango “El día que me quieras” de Carlos Gardel que dice “harán nido en tu pelo”, y que es parodiado libremente por Peri Rossi como “arácnido en tu pelo” (13). Asimismo, también se mencionan varios títulos de boleros mexicanos y caribeños que forman parte del repertorio interpretado por la orquesta del barco, descritos como “música vieja y nostálgica, sin lugar de origen, apropiada para cualquier edad, para cualquier viajero, para todo estado de ánimo” (11). Es evidente que Peri Rossi prefiere dejar como inciertos los orígenes nacionales de sus personajes, quizá con el objetivo de enfatizar el desarraigo producido por el exilio; o quizá con la intención de cuestionar la utilidad de la noción de identidad nacional como categoría definitoria. Por ello, las referencias a la cultura popular no se limitan a una sola región, sino que se

distribuyen, a veces arbitrariamente, entre varios países latinoamericanos y algunos europeos.

La segunda referencia latinoamericana se inscribe, como lo harán muchas marcas posteriores del texto, dentro de la cultura literaria. Así, hay una referencia clara a Horacio, protagonista de *Rayuela*, en una alusión a la novela de Cortázar, quien será mencionado luego de manera directa con relación a sus cuentos supuestamente “pornográficos” (69). Son muchas las citas literarias latinoamericanas observables en *La nave de los locos*, como la mención de Bioy Casares y la alusión errónea, con propósitos lúdicos, al “jardín de los anhelos que se bifurcan” de un anglicado “George Lewis Borges” (40), otro escritor argentino por quien se dice posteriormente que Equis siente un “ambiguo afecto” (97). En este caso, observamos que no es casual que Peri Rossi haya elegido generar una intertextualidad con Borges: el conocido anti-nacionalismo de este escritor refuerza la tendencia de la autora a no reconocer las identidades nacionales como categorías definitorias de los sujetos. También se menciona que entre las lecturas favoritas del protagonista se encuentran desde *Hamlet* de Shakespeare hasta *María* de Jorge Isaacs, manteniendo así la autora una amplitud referencial que, además de colocar la producción literaria latinoamericana en paridad con el canon mundial, diluye nuevamente las demarcaciones nacionales y culturales.

Sin embargo, mas allá de las referencias concretas que hemos señalado, la novela se aleja del eje temático clase-raza-género, que tiende a reiterarse en la literatura producida por las mujeres latinoamericanas durante esta década. Mientras en *Por la patria* y *La mujer habitada* observamos una primacía de las luchas colectivas sobre las individuales y la politización del discurso femenino, ambos “dogmas” distintivos del feminismo ochentista latinoamericano, la novela de Peri Rossi parece plantear un recorrido a la vez universal e individual. Su propuesta excede el marco de una comunidad particular latinoamericana, y se extiende a las diferentes ciudades y lugares sin nombre que el protagonista recorre durante su exilio. En este sentido, es pertinente señalar la particular relación establecida por Peri Rossi con el feminismo latinoamericano. Por una parte, la autora se reconoce insertada dentro de ese debate teórico, y al mismo tiempo se distancia del feminismo marxista militante propio de Latinoamérica. Su inscripción feminista se establece dentro de parámetros poco habituales para el contexto latinoamericano de la época. Peri Rossi, como hemos visto, parece cuestionar la validez de la noción de ‘identidad’, sea esta cultural, sexual o de cualquier otra índole: “Creo que son un invento de la industria del perfume -desafía- porque ¿vieron que los perfumes tienen ‘identidad’?” (Montes, párr. 3). Esta problematización (o quizás trivialización) de lo identitario como definitorio nos invita, a su vez, a distanciarnos de hacer una lectura de la presente obra en referencia a la “identidad homosexual” de la autora. Al contrario, nos interesa argumentar que *La nave de los locos* constituye justamente un intento por diluir las identidades en torno a un planteamiento ambiguo, que rechaza cualquier cristalización de categorías genéricas o sexuales. La postura estética y teórica de Peri Rossi se incorpora a una corriente feminista de subversión que anticipa nociones butlerianas, en cuanto a entender los roles sexuales delimitados como intercambiables y como productos de actos performativos que pueden sustentar o desestabilizar las diversas estructuras de poder.

Ahora bien, si las referencias concretas a la situación dictatorial y al contexto latinoamericano son menores y más indirectas que en el caso de *Por la patria* o *La mujer habitada*, el exilio se constituye como el eje central que entrelaza todos los relatos de la novela. La representación que Peri Rossi hace del extranjero, del exiliado, nos enfrenta con la idea de la marginalidad a través de las elecciones verbales. Equis, así como los personajes que transitan por *La nave de los locos*, es abandonado a un destino errante que no elige. Y en este derivar errático,

en el que se encuentra como consecuencia de su diferencia con la norma, establece lazos con distintos personajes que tienen –en menor o mayor grado– un rasgo que quiebra los parámetros preestablecidos de “normalidad”, no solo política, sino también sexual y de género.

Entre ellos se encuentra el ya mencionado Vercingetórix, sobreviviente de un centro clandestino y exiliado político que expresa sentir una atracción particular hacia las enanas y las niñas.

En cambio, es conocida la atracción de Vercingetórix hacia las enanas, especialmente a las que trabajan en el circo. (Peri Rossi 41)

Es una mañana tibia y Vercingetórix está contento de contemplar a los niños en la plaza, especialmente a las niñas, por las que se siente irremediamente atraído. (...) Está (...) esperando, quizás, que un golpe de viento atraiga hasta su lugar el aro de una niña, o un balón perdido, oportunidad que no desaprovechará para entablar conversación con ella. (64)

¿Por qué se siente desnudo, delante de las niñas? (65)

Esta atracción –desde los parámetros sexuales hegemónicos– podría ser asociada con algún tipo de perversión e incluso con rasgos de pedofilia, y como tal sería absolutamente censurada desde el sentido común de nuestras sociedades occidentales contemporáneas. Sin embargo, en la novela esta atracción singular del personaje es retratada con absoluta naturalidad, sin ningún juicio negativo de valor, e incluso con cierto dejo de ternura, como si Peri Rossi tratara de señalar que la atracción de un ser humano puede generarse hacia seres que habitualmente no serían identificados como objetos “normales” de deseo, sin que eso sea por sí mismo condenable.

Vercingetórix le ha comprado un cucurucho de maníes a la niña y ha comenzado a contarle una larguísima historia de barcos a la deriva (...)

Ha abandonado a la niña, a su pesar, junto a un surtidor de agua, prometiéndole regresar en seguida. (...)

Vercingetórix busca con la mirada a la niña que debía estar aguardándolo junto al árbol y comprueba, desolado, que no está. (66)

Otro personaje que presenta estas mismas características excéntricas es Gordon, astronauta retirado que ha perdido el interés sexual por las mujeres, ya que su único deseo es regresar a vivir permanentemente en la superficie lunar. Se trata de un hombre que, por decirlo coloquialmente, se ha enamorado de la luna.

-Me he divorciado de mi mujer. Estaba celosa. Tenía razón; las mujeres ya no me atraen. Mi cabeza esta ocupada todo el tiempo en evocar, en reconstruir. (Peri Rossi 109)

-¡Es ella! – gritó Gordon, exaltado, corriendo por la playa como un niño. La miraba por todos lados, cambiaba de posición para observarla mejor, reconocía sus mares y lagos, sus desiertos de mercurio y sus cráteres magníficos, sus opacidades y sus pozos profundos.

-¡Mírela, que bella es!- le dijo a Equis exaltado. (111)

De algún modo, la autora parece señalarnos a partir de estos personajes que las categorías a las que hemos ligado la sexualidad y el amor son terriblemente estrechas, puesto que el deseo humano transgrede fronteras y no puede ser homogeneizado bajo parámetros que se pretendan comunes e incluso se postulen como “normales” (y por ende, excluyentes de toda diferencia). Es justamente esta normativa lo que Peri Rossi desea combatir, la prescripción de identidades fijas y relaciones de sexualidad típicas que supuestamente deben establecerse entre los seres que pueblan este mundo, negando otros destinos posibles.

Quizás el ejemplo más claro –y también más controversial– de esta perspectiva lo encontramos en el personaje de Morris, excéntrico y polifacético intelectual que se enamora perdidamente de Percival, un niño de nueve años con una madurez atípica y que corresponde enteramente los sentimientos del adulto. El encuentro entre ambos personajes se da a partir de un relato cargado de ternura y complicidad.

Morris se quitó la chaqueta y cubrió al niño. Los cabellos, los delicados cabellos de Percival estaban completamente mojados. Los zapatos también. Eran unos pequeños zapatos deportivos, con suela de goma, blancos, pero estaban agujereados en varias partes. Dentro de su chaqueta azul, Percival parecía infinitamente pequeño y Morris tuvo deseos de abrazarlo (...)

-En cuanto deje de llover –anunció Morris– te acompañaré hasta tu casa, si me lo permites. (Peri Rossi 143)

-(...) Sea como sea, me parece que esos patos son muy buena gente y merecen tu cuidado. Ahora, si tú me lo permites, me quedaré contigo. Cuatro ojos ven más que dos y no creo que un caballero, nunca, haya rechazado la ayuda de otro cuando se trataba de luchar por una causa noble. Solicito tu autorización para quedarme.

Percival tiritaba, pero sonrió. Se acurrucó en los brazos de Morris y permitió que éste le frotara la espalda, para quitarle el frío. (144)

En este marco, el momento en el que Morris besa en la boca al niño, sin duda, produce cierto desconcierto y perturbación. Hasta ese momento, se puede justificar el afecto que Percival le genera a Morris pensando el vínculo de una manera familiar, casi paternal. Es por eso que ante el desplazamiento de la relación entre el niño y el adulto se experimenta una sensación ambigua: por un lado, la pedofilia como posibilidad hace surgir prontamente cierta reprobación inmediata, herencia del modo en que hegemonícamente se concibe la sexualidad; por otro, la autora se encarga de quitar todo elemento de violencia en este vínculo, narrando la experiencia con una ternura y naturalidad que simultáneamente desconcierta y confronta el sentido común. “-Me gustaría mucho que tú también fueras un caballero del Santo Grial- le dijo Percival a Morris, mientras abandonaban el quiosco. Él lo sujetó de la mano, lo alzó en brazos y suave, muy suavemente, lo besó en la boca. Después, fueron a cuidar a los patos” (Peri Rossi 145). Esta naturalización de la relación entre Percival y Morris que propone Peri Rossi está reforzada por las respuestas que tanto Equis como su amiga Graciela le brindan a Morris ante una carta en la cual este confiesa haberse enamorado perdidamente de un niño de nueve años. La consigna que ambos personajes enuncian y que refuerza la combatividad de la novela afirma: “El infierno es no poder amar” (148).

De este modo, podemos observar claramente un planteamiento de la autora en cuanto a la desestigmatización de prácticas sexuales y de género hegemonícamente entendidas como marginales y hasta aberrantes. Conuerdo con el análisis de Marisa Pereyra en un ensayo crítico sobre el texto, donde afirma que en el mismo “se forjan relaciones que son aberrantes para la sociedad pero curiosamente son las únicas que se construyen con respeto y amor” (Pereyra, párr. 18). En la medida en que las relaciones amorosas y sexuales se dan sin violencia y con ternura, la novela las expresa como algo que no debe ser reprobado, aún si se trata de vínculos que hegemonícamente se han señalado como perversos. Como el bar y el erial de la novela de Eltit, esta comunidad de eternos viajeros plantea entonces una subversión de la familia convencional como referente social y afectivo básico. De hecho, mientras estas prácticas hegemonícamente pensadas como aberrantes son retratadas con la autora sin ninguna estigmatización o juicio

negativo, las relaciones maritales tradicionales sí son presentadas como devaluadas e inoperantes en la novela. Así lo vemos, por ejemplo, cuando Percival describe la disfuncionalidad de la relación matrimonial entre su madre y su padre.

-Ella se casó joven, pero se divorció al poco tiempo. Mi padre, en realidad, sólo quería tener una cocinera y una amante a su lado, no a un semejante. (Peri Rossi 145)

-El padre, que molestaba enormemente, ha desaparecido hace tiempo: renunció a los inconvenientes de una esposa culta e inteligente, por la discreta comodidad de una mujer que cocina bien y cuida las plantas. (147)

De esta forma, el planteamiento de Peri Rossi no solo transgrede y subvierte las categorías de género, sino que va más lejos, planteando a lo largo de la novela una serie de relaciones que se establecen todas por fuera de los códigos “normales” de sexualidad. En este gesto puede observarse otro distanciamiento de la autora con respecto al feminismo latinoamericano ochentista, que no logra resemantizar completamente el concepto de la familia como referente social y afectivo básico, como podía observarse en el caso de Giconda Belli. Aquí, en cambio, el cuadro familiar burgués es absolutamente subvertido, dando lugar a una especie de comunidad compuesta por relaciones afectivas no convencionales.

Todos los ejemplos que hemos mencionado hasta aquí manifiestan esta misma característica. En la novela todo vínculo erótico, sean quienes fueren los amantes, es aceptable si está basado en el consentimiento mutuo y la absoluta ausencia de violencia: jóvenes con viejos, adultos con niños, personas del mismo sexo. Tanto los personajes centrales como los secundarios se presentan como viajeros marginales y excéntricos, seres que por una u otra característica quedan colocados fuera de los límites establecidos por las categorías convencionales, políticas, sexuales y/o de género. El cuestionamiento de estas categorías establecidas, retratado por Peri Rossi en las extravagancias de sus personajes, se realiza desde un punto de vista narrativo omnisciente y en tercera persona, con ciertas digresiones o aparentes incoherencias. Son numerosos los quiebres del relato novelesco a través de la intercalación de otros géneros –diarios de a bordo, citas, artículos periodísticos, fragmentos de investigaciones– en los cuales el protagonista pierde su rol central y se disgrega, tanto como la categoría misma de novela, cuya identidad también se pone en entredicho.

En esta lucha contra la repartición de identidades fijas, la obra también trabaja la condición de extranjero o exiliado como una categoría marginal, habitualmente estigmatizada. Como apunta Mónica Szurmuk en un ensayo crítico, “las representaciones de las certezas -la nacionalidad, el género sexual, el orden político- contrasta con la incertidumbre del mundo del exilio definido como una experiencia de inestabilidad” (100). Asimismo, afirma Tierney-Tello que “[e]n varias oportunidades la autora se ocupa en señalar que la condición de extranjería no es algo que se halle ligado al “ser”, sino que surge a partir de un determinado “estar”, y comprende por lo tanto una construcción” (174). Se trata entonces de una condición pasajera, muchas veces impuesta como consecuencia de la diferencia con la normalidad hegemónica. Así lo establece la autora a través de la voz de Equis: “No nací extranjero –le informé-. Es una condición que he adquirido con el tiempo y no por voluntad propia. Usted misma podría llegar a serlo, si se lo propusiera, aunque no se lo aconsejo” (Peri Rossi 29). De esta manera, Peri Rossi nos invita a combatir cualquier postura esencialista, desde la cual ciertos rasgos definitorios de la identidad son pensados como categorías naturales, predeterminadas.

El hombre sedentario –el campesino o el hombre de ciudad que viaja solo ocasionalmente, durante sus vacaciones o por asuntos de familia- ignora que la

extranjería es una condición precaria, transitoria, pero también intercambiable; por el contrario, tiende a pensar que algunos hombres son extranjeros, y otros no. Cree que se nace extranjero, no que se llega a serlo. (Peri Rossi 28)

La referencia claramente paródica a aquella célebre frase con que Simone de Beauvoir se erigió como pilar de la lucha feminista desde una perspectiva constructivista –“no se nace mujer, se llega a serlo”– nos permite aquí establecer cierto paralelismo entre las nociones de ‘extranjero’ y ‘mujer’. Así, aludiendo en tono lúdico a la afirmación beauvariana, la autora atenta fuertemente contra las posturas esencialistas del feminismo –tan frecuentes en América Latina– y parece querer sugerirnos que el género (al igual que el exilio) es, en efecto, una categoría intercambiable. El género, entonces, como el exilio, no está planteado por Peri Rossi como una determinación ontológica, sino como una construcción: en el mejor de los casos elegida, en muchos casos impuesta.

De la misma manera, puede asociarse la imagen del ‘exiliado’ con la de ‘mujer’, tal como es planteada por Peri Rossi, a través de la noción de “lo abyecto” que, según Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* es aquello que, como lo femenino, “perturba la identidad, el sistema, el orden” (46). Kristeva define lo abyecto como “un objeto caído” (46), o en este caso, un exiliado de su país de origen. Frente a la canonización de categorías cristalizadas, los personajes de *La nave de los locos* se posicionan como abyectos, es decir, excluidos por ser considerados agentes transgresores del orden simbólico. ‘Exiliado’, ‘loco’, ‘extranjero’ son entonces, desde la postura anti-esencialista de Peri Rossi, constructos categoriales que se erigen debido a la imposibilidad social de conciliar y negociar las diferencias, carencia que genera discursos monolíticos y sociedades dictatoriales. Desde la perspectiva hegemónica, lo abyecto amenaza la normalidad, y por ello debe ser marginado, exiliado, abolido.

Por su parte, el discurso hegemónico y dogmático por excelencia está representado en la novela a través de las descripciones intercaladas del “Tapiz de la Creación”, de la catedral de Gerona, un bordado medieval y de tema religioso que conmoviera a Equis en alguno de sus viajes. En el tapiz se representa precisamente la escena de la creación divina según descrita en el libro de Génesis, incluyendo a las figuras de Adán y Eva. Según la voz narradora, “[t]odo en él está dispuesto para que el hombre se sienta en perfecta armonía, consustanciado, integrado al universo” (Peri Rossi 20). El estilo estético medieval también contribuye a producir la impresión de que se trata de una estructura “perfecta y geométrica” (21). Al respecto, Raúl Rodríguez Hernández observa en un interesante ensayo crítico que “[*La nave de los locos*] deconstruye el fundamentalismo organicista armónico en que se apoya la filosofía judeo-cristiana alegorizada en el tapiz” (126). Así, mientras el paraíso perdido es descrito como “una vieja leyenda cuyo ritmo nos fascina, pero que no provoca nostalgia” (Peri Rossi 20), nos es posible establecer una analogía entre la ciudad originaria que expulsa a Equis al exilio y el tapiz, que ofrece “una composición del mundo, un significado que ordena el caos devorador, una hipótesis comprensible y por ende reparadora” (21). Este orden tranquilizador, sin embargo, es rechazado por Equis, en tanto comprende que “cualquier armonía supone la destrucción de los elementos reales que se le oponen, por eso es casi siempre simbólica” (20). Peri Rossi nos plantea aquí la idea de que la apariencia de armonía implica necesariamente la expulsión (o supresión) de aquellos elementos considerados disonantes.

Podría afirmarse entonces que la novela utiliza el exilio y el viaje como metáforas de abyección que producen espacios marginales, los cuales, si bien excluyentes, pueden también convertirse en espacios de liberación. Esto es presentado en la novela al trazar los lazos afectivos y solidarios que se generan entre todos los personajes que comparten el exilio y la marginalidad.

La vida en común que comparten Morris, Graciela y Equis en la isla es quizás una representación posible de lo que la autora propone como una forma de vincularse entre personas que pueda ser realmente liberadora. Un ejemplo de esto es la relación que Graciela establece con Morris, una especie de fraternal amistad que escandaliza al pueblo por la diferencia de edades, pero que es narrada por la autora como un vínculo de compañerismo, solidaridad, mutuo respeto y libertad.

Graciela se acostumbró a visitar a Morris, quien encantado con su presencia le enseñó todos sus tesoros, la educó- en virtud del lamentable estado actual de la enseñanza en el mundo, reconoce-, la retuvo cada vez que quería huir de la casa paterna y de un progenitor del cual lo menos que podía decirse era que se trataba de un burócrata – por ende: un autoritario – y la quiso, sin protegerla excesivamente, sin perturbar su libertad, sin exigirle que se le pareciera ni que fuera su complementaria. (Peri Rossi 99)

También las relaciones entre Equis y Graciela toman este carácter, se convierten en un vínculo fraternal de amistad profunda donde existe una compañía mutua que no deviene en posesión o coartación de la libertad del otro. Por el contrario, la relación entre ambos parece potenciar este deseo de vivir libremente, ya que ambos están dispuestos a acompañarse mientras sus proyectos los unan y separarse afectuosamente cuando sus deseos tomen rumbos distintos.

La partida de Morris trajo melancolía a la casa. Por otra parte, el invierno estaba próximo y Graciela y Equis comenzaron a hacer planes para abandonar la isla (...) Compartirían las aventuras de la existencia ciudadana como dos buenos amigos. (Peri Rossi 148-49)

-He empeñado la radio, el ventilador, el bendito reloj de mi abuela, la plancha a vapor, el catalejo de Morris y tu mah-jongg de marfil (Lo siento, pero podrás rescatarlo con tu próxima paga. Aquí está el comprobante. No lo pierdas). El resto me lo ha girado Morris. Parece que encontró una mariposa rarísima. Iré en barco, sale más barato y tendré la oportunidad de contemplar el de-li-cio-so paisaje de la costa. ¿Quieres venir? Morris dice que no es imposible encontrar lugar para todos. Es decir, tu también.

Equis la miró inexpresivamente.

-Creo que esta vez me quedo –murmuró.

Graciela se acercó y lo besó en la frente. (Peri Rossi 179)

Por último, también la primera reacción de Equis hacia Lucía, personaje del cual se enamora durante el transcurso de su recorrido, muestra un profundo sentimiento de solidaridad, cuando este le ofrece llevarla a la clínica de abortos y le presta la casa para que duerma esa noche antes del viaje. La reacción de Graciela ante la presencia de Lucía en la vida de Equis, lejos de degenerarse en celos o una lucha por el afecto de este, también es de una fraternidad y solidaridad notables.

-Disculpe –le dijo Equis, algo nervioso– Quizás haya una solución. Puedo llevarla si usted ocupa mi asiento, junto al conductor. Yo iré de pie. O me sentaré en el pasillo, encima de mi maleta. En Londres se puede arreglar; hay otras clínicas. El servicio es el mismo. El precio, también. No creo que al conductor le importe, es la primera vez que pasa y se embolsará el dinero del viaje, extra. (...)

-No tengo adonde ir –confesó ella, neutralmente– Si en la compañía se enteran, ¿perderá el trabajo?-

-No creo –mintió Equis–. La recogeré en el camino. Después de que el autobús parte, no hay ningún control. Tengo una habitación, cerca. Si lo desea, puede

quedarse. No es muy grande pero hay un sofá cómodo.

-Gracias- dijo ella, simplemente. (...)

Cuando Graciela entró en la habitación, Equis estaba leyendo el diario y la muchacha dormía, suavemente, echada en el sofá. Graciela no hizo ruido y se dirigió a la pequeña cocina, escondida en un armario. Equis la siguió. Le explicó brevemente el caso. De inmediato, Graciela se puso a preparar un té. No hablaron más, para no despertarla. (Peri Rossi 170)

En la novela, cuando el viaje, la locura o el exilio provee el espacio necesario para transgredir las fronteras categoriales, la marginalidad se convierte en una experiencia emancipadora, en la medida en que permiten subvertir los vínculos tradicionales y plantear nuevas relaciones solidarias sin los límites que establecen las identidades prefijadas del orden social hegemónico. Aquí es posible establecer un paralelismo con Eltit, para quien el bar, el barrio, el erial, eran espacios de confinamiento y clandestinidad que, sin embargo, se abrían para los personajes femeninos como posibles lugares de liberación. La descripción de estos espacios marginales desde los cuales pueden generarse nuevos vínculos basados en la solidaridad y la libertad se refuerza en la medida en que entra en contraste con la descripción que se realiza en la novela de la vida urbana propia de las sociedades contemporáneas.

La principal ocupación de los habitantes de la ciudad consiste en mirarse el ombligo (...) han olvidado por completo que se encuentran en las profundidades de un ombligo, y no en el mundo. (Peri Rossi 119)

Atrapados como moscas, estiran en vano las patas, agitan las antenas, sacuden las membranas, pero los pliegues leguminosos del ombligo les impiden liberarse. (122)

-Ten cuidado con lo que dices –le advierte Equis–. El Gran Ombligo no perdona: persigue a los no afiliados. (119)

Así, los espacios de normalidad son presentados en la novela como ámbitos opresivos donde no existen vínculos solidarios, ni libres, sino que se trata de una estructura individualista que niega toda otredad o diferencia y está dispuesta a abolirla si esta amenaza con transformar el orden imperante, con sus categorías y sus lógicas. En su ensayo titulado “Espacios alterados”, Judith Filc apunta acertadamente hacia esta función liberadora de los espacios marginales en la novela:

Aunque el hogar es el espacio de la seguridad y la identidad, es también, al mismo tiempo, el lugar de la rigidez y de la imposibilidad de cambio. Al mismo tiempo, si bien el margen es el espacio al que se es arrojado, puede convertirse con el tiempo en una elección, costosa, por supuesto, pero una elección que, al eliminar las fronteras de las categorías, implica la liberación de aquellos que la adoptan. Los personajes de *La nave de los locos* están orgullosos de su condición de diferentes. (párr. 46)

Ahora bien, mientras en *Por la patria* la posibilidad de una liberación a partir de la marginalidad estaba planteada desde un punto de vista exclusivamente femenino, en *La nave de los locos*, Peri Rossi se atreve a cruzar la frontera del género para pensar en términos más estratégicos. Por un lado, observamos que Equis no solo es un personaje masculino, sino que su nombre remite a una identidad anónima y universal. Asimismo, la elección de un protagonista masculino parece constituir para la autora una estrategia de enunciación, y un modo de desnudar la forma en que la hegemonía ha tendido a representar a la figura del exiliado. Así lo expresa abiertamente en una entrevista con Andrea Stefanoni:

(...) [H]ay que hacer una observación imprescindible: es mucho más difícil ser

exiliada mujer que hombre, como en casi todas las cosas. Creo que muy pocas escritoras se exiliaron: la prueba es demasiado dura. Cuando se piensa en la figura del exiliado, siempre se piensa en un hombre, no en una mujer. Cuando escribí *La nave de los locos* tuve en cuenta ese inconsciente colectivo: el universal exiliado es masculino. (párr. 9)

Sin embargo, se da también en la novela una especie de travestismo narrativo que tiene como objetivo plantear una representación alternativa de la masculinidad: una masculinidad aun desconocida, de ahí la X, incógnita del discurso matemático; una masculinidad quizá andrógina, por eso es X en vez de Y, en una inversión de la simbología genética. Al igual que en el texto de Eltit, la androginia aparece en *La nave de los locos* como un recurso de representación que apunta hacia la flexibilización de las categorías genéricas y sexuales rígidamente demarcadas. De manera similar al texto de Belli, donde también podía observarse una fluctuación entre la internalización de las normas de género y la subversión de las mismas en el recorrido de la protagonista a lo largo de toda la novela, en *La nave de los locos* presenciamos la misma fluctuación, con la diferencia de que la transformación de las estructuras tradicionales de género parece estar planteada como una tarea que le corresponde emprender primordialmente al pensamiento masculino. La autora parece sugerir que las mujeres no deben tener que asumir la responsabilidad absoluta de subvertir los órdenes patriarcales. Idealmente, como lo hace Equis en el transcurso de la trama de la novela, son los actantes de la masculinidad los que deben someterse a un proceso de autoexamen y deconstrucción para que puedan producirse nuevas representaciones que permitan incluir las diferencias.

En este caso, así como Equis realiza a lo largo de la novela un recorrido físico por islas y ciudades (algunas anónimas y otras identificadas), el protagonista lleva a cabo simultáneamente una travesía ética que lo lleva, desde la internalización de los cánones genéricos y sexuales demarcados, hacia una transgresión total de estas categorías aparentemente inmóviles. Inicialmente, como apunta Cristina Valdivia en su análisis sobre el elemento andrógino en la novela, “[l]a percepción de lo femenino que plantea el protagonista no dista mucho de la concepción tradicional, y la sexualidad del personaje se centra en el instinto masculino que ve en la mujer un mero objeto diseñado para su excitación y disfrute” (8). Como primera instancia de esta representación, puede mencionarse a la Bella Pasajera, una viajera que se encuentra a bordo del mismo barco en el que viaja Equis y que se sitúa como expresión tradicional de lo femenino asociado a la belleza física. Sin embargo, notamos que esta concepción reductiva de la mujer irá cambiando y desafiando las categorías ornamentales asociadas a la sexualidad y la belleza femenina. Por ejemplo, durante el transcurso de su éxodo físico, Equis llega a una isla cuya ciudad principal lleva por nombre Pueblo de Dios, una especie de Babel moderna y habitada por “extranjeros” que se comunican en distintos idiomas y acentos. Poco después de su llegada al lugar, ocurre su encuentro sexual con “la vieja dama”, una anciana con acento sueco, y treinta y cinco años mayor que el protagonista. El suceso está planteado como significativo en el proceso de aprendizaje de Equis:

Rozando fantásticas moles de carne blanda y tersa que parecían deshacerse – tibiamente- entre sus dedos, avanzando por nubes de algodón que al tocarlas mostraban pozos negros (...) en cuanto lo tocó se dio cuenta de que era un ancho y largo calzón de seda, posiblemente blanco o color carne (...) fue deslizándose hacia abajo, abriendo un poco las piernas de la dama que debido a la gordura se cerraban en una sola estrecha línea (...) dejando que la múltiple, láctea y mullida carne blanca se desparramara, escapándosele de las manos, en abundantes

pliegues. (Peri Rossi 83)

Este encuentro sexual es relatado por la autora con una ternura que impacta, pues nos permite pensar que es posible establecer lazos de profundo erotismo con seres que no responden a lo que hegemoníamente es entendido como objeto de deseo.

Primero, desabrochó el angosto cinturón de cuero verde que se hundía en las carnosidades de su cintura, ajustando el vestido. Equis lo quitó con delicadeza y una vez entre las manos, lo dejó colgar, como símbolo de su castidad, de la ventana. El vestido tenía una larga cremallera, atrás, lo que permitió a Equis abrazarla contra sí, comprobando, asombrado, que sus brazos no alcanzaban para encerrar a la noble dama por entero. Le pareció quererla mucho más por eso. La retuvo así unos instantes, apretada contra su pecho, hundido todo él contra esa maravillosa mole de carne, de blanca, tersa carne donde algunas venas azules asomaban, como ríos dibujados. (Peri Rossi 82-83)

La relación sexual entre ambos personajes podría entenderse entonces como una transgresión absoluta de Equis contra los parámetros estéticos más valorados por las sociedades patriarcales de fines del siglo XX. La masculinidad hacia la que evoluciona el personaje de Equis, según parece plantearla Peri Rossi, es una que empieza a gravitar hacia mujeres que no necesariamente representan el ideal tradicional de lo femenino: juventud, virginidad, emotividad excesiva, entre otros estereotipos. De hecho, en el momento preciso en que Equis se va con la vieja dama, hay una adolescente que lo está mirando y seduciendo. Es una mujer joven que cumple con todos los rasgos indicados por los parámetros de belleza convencional. Sin embargo, ese modelo de mujer no le produce a Equis en ese momento ningún deseo, puesto que se encuentra absorbido por la belleza de esa otra mujer, anciana y con rasgos completamente opuestos. Así, Equis en esta escena elige una forma de belleza que no responde a los parámetros estéticos hegemonícos, encarnados en esa otra figura joven que en aquel momento abandona al encontrarse absorbido por detalles pequeños como, por ejemplo, las hermosas sandalias de la anciana.

Pero cuando miró por debajo de la mesa y vio que la noble dama calzaba sandalias, por encima de todo (más que a la quinceañera que los miraba, curiosa, masticando con obscenidad un damasco que dejaba deshacer sádicamente entre los labios, más que a sus cabellos lacios alrededor de la cara, con restos de yodo de mar y caléndulas), Equis amó esas sandalias rosadas. (Peri Rossi 82-83)

Paralelamente, notamos que mientras el encuentro con la anciana había sido relatado a partir de una comprensión implícita entre ambos, con ternura y suavidad, el segundo encuentro que tiene Equis con la adolescente hermosa, Graciela, es inicialmente percibido por él como un juego de poder, una competencia o rivalidad. De este modo, la autora parece decirnos que, en la medida en que el encuentro amoroso o erótico es entablado desde las pautas hegemonícas de lo que se supone sea la identidad femenina y su belleza, y la virilidad masculina tradicional, es muy difícil evitar que el vínculo no se establezca como una relación de poder donde cada uno intenta lograr la dominación del otro.

Ella lo miraba con socarronería, recordando seguramente el episodio del día anterior, cuando lo vio por primera vez, medio borracho por el cognac y el sol; inexplicablemente, esto parecía conferirle una superioridad, un ventaja que él no estaba dispuesto a conceder, mocosa insolente. Para colmo, el dueño del bar –que seguramente la conocía- no se acercaba para crear un intervalo, un período de tregua en que él pudiera reflexionar, ganar seguridad invitándola a un helado, como se hace con los niños pequeños, e invertir así la relación de poder. La

maldita relación de poder. No, no vino.

La chica sacó una ajada caja de cigarrillos que guardaba en el bolsillo de su corto pantalón color ceniza e invitó a Equis, que aceptó complacido, sintiendo, de pronto, que este gesto establecía una suerte de camaradería, el humo de la paz de una guerra que quizás sólo había existido en su imaginación de macho (¿atípico?). (Peri Rossi 87)

Posteriormente, Equis revertirá esta sensación y establecerá una especie de tregua con Graciela, una joven de gran curiosidad intelectual y liberada sexualmente, y personaje a través del cual Peri Rossi elaborará varios de los temas feministas presentados en la novela. Desde la primera interacción entre ambos personajes se perciben indicios en Equis que reflejan una actitud de mayor sensibilidad y solidaridad hacia el género femenino. Percibimos esto, por ejemplo, en la respuesta que Equis le da a Graciela cuando esta afirma lo siguiente:

(...) Me parece que a mi cabeza le hace mal pensar. Estuvo demasiado acostumbrada a obedecer, por haber nacido pequeña y por haber nacido mujer. -Dos esclavitudes difíciles de sobrellevar –sentenció Equis, solemne-. De la primera, te libera la edad; la segunda te exigirá una larga lucha. (Peri Rossi 90)

La autora comienza a otorgarle gradualmente a su personaje protagónico una mayor conciencia con respecto al posicionamiento subalterno que les ha sido adscrito socialmente a las mujeres. Más aun, la respuesta de Equis apunta hacia un comentario implícito de Peri Rossi en cuanto a la “larga lucha” que supone la propuesta de alterar los convencionalismos de género, sean estos los femeninos o los masculinos.

Peri Rossi le da continuidad a la necesidad de deconstruir los convencionalismos de género en el capítulo titulado "EVA", en el cual Graciela realiza una investigación con los niños de una escuela, pidiéndoles que “describieran a Adán y a Eva en el Paraíso” (157). En las “respuestas” que obtiene el personaje puede apreciarse un comentario de la autora en cuanto a la representación de lo femenino que ha sido inculcada y perpetuada por el discurso religioso a través de los siglos:

Dios sacó a Eva de una costilla de Adán porque él se aburría un poco y tenía ganas de tener a quien mandar. (Peri Rossi 157)

Cada uno se dedicaba a las labores propias de su sexo. Que eran: el hombre cazaba, pescaba, encendía el fuego, exploraba los contornos y de vez en cuando se fumaba un cigarrillo. Ella se quedaba en el Paraíso, limpiando y cosiendo porque ahora ya no estaban desnudos. (159)

En este caso, retomando el discurso bíblico del Génesis que aparece a través de todo el texto mediante las descripciones intercaladas del “Tapiz de la creación”, la crítica implícita de Peri Rossi exhibe rasgos típicos del discurso feminista igualitario de las décadas del setenta y ochenta, en cuanto a su denuncia de los roles genéricos que la tradición ha sabido imponer a las mujeres como sujetos subordinados dentro del plano social y simbólico. De hecho, el fragmento alusivo al tapiz que precede directamente a este capítulo describe en más detalle la proyección de las figuras de Adán y Eva: “En efecto, en el tapiz, el primer hombre, Adán, sostiene, a la altura de sus costillas a una mujer, más pequeña que él, pero sensiblemente parecida” (150). El señalamiento de esta representación asimétrica de las figuras que componen la llamada “primera pareja” encierra el mismo reclamo de equidad ante un discurso religioso entendido como patriarcal y opresivo.

Más aun, el diálogo directo con el feminismo igualitario se hace evidente en un segmento del mismo capítulo que pretende darle voz a Eva a través de sus supuestas “confesiones” escritas.

Esta Eva imaginada por Peri Rossi se autodescribe como inscrita “en los conjuros tribales de la segunda naturaleza” (153), en otra clara alusión intertextual al clásico tratado feminista de Beauvoir. Las “confesiones” presentan a una Eva sometida al poder patriarcal que, ante la amenaza del desprecio social, se resigna a “colaborar en la extensión de los mitos que sostienen la organización y el espíritu de la tribu, sus ideas dominantes y ocultar para siempre los conflictos que esta sujeción plantea” (153). Es decir, la Eva que nos presenta Peri Rossi “confiesa” haber asumido renuentemente su rol de género asignado ante la posibilidad de enfrentar la absoluta exclusión.

Graciela, sin embargo, representa una nueva figura femenina que transgrede las convenciones y se resiste a perpetuar tácitamente la posición subordinada de su género.

Volvió a la habitación oscuro, sombrío, y encontró a Graciela ordenando sus cosas. Finalmente había decidido irse a África, con Morris, a hacer un reportaje sobre la infibulación. Llevaba su filmadora, unos vaqueros, un cuaderno de apuntes y poco más.

- La hoja de demandas de empleo me decidió- le dijo Graciela. Hace tres meses que estoy aquí y el único empleo que conseguí es vender cosméticos puerta por puerta. “Señorita. Se necesita. Buena presencia. Dotes de convicción. A porcentaje”. También hay anuncios donde se piden camareras, ya sabes. No se me da la gana estar calentando la polla a nadie. Podría haber hecho streap-tease en un espectáculo de travesties, en el distrito quinto. Parece que vestida de varón y con galero resulto muy seductora, ¿Tu que opinas? (Ensayó unos pasos de tango, aferrada a una escoba). Hay gente que muere por ver una corbata entre dos senos. (Peri Rossi 178)

Por ello, hacia la última etapa de la novela, decide viajar a realizar una investigación acerca de la infibulación practicada a niñas y adolescentes en varios países de África. A través de la desgarradora descripción de estas ceremonias de infibulación –“con una piedra, cuchillo o cualquier otro objeto punzante y filoso se seccionaba primero el clítoris y luego los labios de la vulva. Posteriormente eran cosidas, con hilo grueso o con puntiagudas espinas–” (171), la autora completa todo un inventario de prácticas opresivas que han sido históricamente perpetradas contra las mujeres, y que Equis y Graciela enumeran con ironía.

- Delicado sistema –murmura Equis, burlón-. Autobuses de embarazadas, niñas infibuladas y el suicidio de las ballenas en las costas del Atlántico, donde deberían ir, porque los peces están envenenados.

- Creo que iré –dijo Graciela-, jugando con el extremo de su servilleta de papel.

- Infibulemos –contesta Equis, que tiene la tendencia a repetir las cosas que le desagradan, como una manera de desembarazarse de ellas, o de acostumbrarse– Morris ha sido muy cortés al invitarte – dice, de una manera ambigua que ella no sabe interpretar– ¿No me ha invitado a mí? Podría dejar el empleo de guía abortista por el de infibulador oficial de algún pequeño reino. Clavaría las espinas con delicadeza, y luego las pintaría de diferentes colores, para incitar a los compradores.

- Por favor, si vas no olvides aquel cinturón de castidad de tu tatarabuela, tan bonito, el de hierro con púas. Y ciérralo bien, con dos vueltas de llave. (178)

El discurso feminista de Peri Rossi se torna considerablemente combativo en esta etapa de la novela. El activismo de Graciela nos recuerda a la militancia de la Lavinia de Belli. Debemos señalar, sin embargo, que Graciela es un personaje bastante tangencial dentro de la

trama de esta obra narrativa, lo que le permite a la autora emitir sus denuncias feministas de manera más sutil y menos estridente y frontal. Además, distinto al de Belli, el activismo que plantea Peri Rossi parece distanciarse de la mentalidad colectiva. Cada personaje de *La nave de los locos* incursiona en una búsqueda existencial, subjetiva e individual. Si bien es cierto que las cualidades excéntricas y la realidad errante que todos los personajes comparten producen lazos solidarios que les llevan a influenciarse y a transformarse unos a otros, también es cierto que la autora le otorga aspiraciones y rumbos propios a cada uno. En otras palabras, a diferencia de las novelas examinadas previamente, en *La nave de los locos* no parece haber un llamado a la movilización colectiva, sino una invitación a examinar cómo las decisiones y transformaciones individuales pueden gradualmente erosionar categorías y convenciones sociales aparentemente rígidas.

Posteriormente, Peri Rossi continuará tematizando de forma intermitente en el transcurso de la novela algunos puntos centrales, y a veces controversiales, para las distintas vertientes del feminismo. Aparecerá problematizado, por ejemplo, el tema del aborto y de los derechos reproductivos. Nuevamente a través de la voz de Graciela, Peri Rossi parece plantear como insuficientes algunos de los postulados claves del feminismo setentista y ochentista sobre el problema de los derechos reproductivos que, al ser uno de los puntos centrales del debate feminista de la época a nivel mundial, está profundamente trabajado en varios momentos de la trama. El personaje de Graciela es el primero en aludir al tema cuando le hace un reproche a Equis por no llevar profilácticos (“preservativos”) consigo: “¿Eres de los que pretenden que una se arruine la salud tomando píldoras o abortando en una clínica sólo-para-mujeres?” (91). A través de esta recriminación de Graciela, que provoca en Equis un “vago sentimiento de culpa” (91), Peri Rossi parece hacer un señalamiento directo en cuanto a la necesidad de una transformación profunda en el pensamiento masculino. En otras palabras, no basta con que las mujeres manejen más libremente su sexualidad, o que hayan logrado acceso a métodos anticonceptivos y, en algunos países desarrollados, la legalización del aborto; es también necesario que el pensamiento masculino evolucione radicalmente para lograr relaciones de verdadera equidad entre ambos géneros.

La tematización del aborto resurge nuevamente cuando Equis, después de salir de Pueblo de Dios y radicarse en una ciudad metropolitana vecina (denominada como el “Gran Ombligo”), consigue trabajo “en una compañía de viajes, como responsable del autobús que traslada a mujeres embarazadas a abortar a Londres” (Peri Rossi 164). En este fragmento se hace perceptible la intención de la autora en cuanto a plasmar como insensible al personal masculino a cargo de coordinar las cruciales travesías: “—A ver usted, querida señora. Me parece que esa panza ya tiene un volumen considerable. Váyase. ¿Cómo? ¿Que sólo dos meses? ¡A otro perro con ese hueso! ¡A parir a los caminos! Yo no tengo la culpa. No fui yo quien se metió en la cama con usted” (165). Al presenciar este trato humillante, Equis, como representante de una masculinidad en vías de transformación, se niega a establecer complicidad alguna con el chofer del autobús, que insiste en infligir insultos a las clientas. “Se sienta al lado del conductor, en una mesa aparte (el chofer come sustanciosamente, con apetito, hace observaciones groseras acerca de las pasajeras, el tipo de comentario dirigido a crear una camaradería que Equis rechaza con un silencio de plomo) y trata de rellenar las palabras cruzadas del diario” (Peri Rossi 166). Incluso, Equis se enamorará más adelante de Lucía, una de estas viajeras “abyectas” que la sociedad entendida como patriarcal estigmatiza y margina por no pertenecer a ninguna de las dos categorías que, desde la mirada hegemónica, se consideran aceptables para lo femenino: virgen o madre.

De hecho, la mera exploración del tema de la maternidad como opción (y no como instinto biológico inexorable) apunta a un distanciamiento de Peri Rossi con respecto, no solo a los supuestos patriarcales, sino también a ciertos sectores del feminismo latinoamericano de las décadas del setenta y ochenta que no logran despojarse del todo de las tendencias esencialistas, y que resaltan la contribución de las mujeres invocando su preocupación innata por proteger la vulnerabilidad de la vida humana mediante la reproducción (Craske 165). En contraste, el abordaje de Peri Rossi al tema de la maternidad optativa parece aproximarse al sector más amplio del feminismo de la época, el cual entiende que el derecho al aborto “simboliza el derecho de la mujer a *ser más que una madre*, a ser una persona con derecho propio, a rechazar el sacrificio de llevar adelante un embarazo no buscado” (Berer 17).⁷ En este sentido, la propuesta de Peri Rossi deja atrás los residuos esencialistas que permean en el discurso feminista latinoamericano ochentista y produce en el personaje de Lucía una representación de lo femenino que puede rechazar la maternidad sin que ello implique renuncia, frustración o incompletud, como sí ocurría en la novela de Belli.

Asumiendo una postura claramente anti-esencialista, Peri Rossi se acerca entonces a la propuesta de Eltit, pues plantea la maternidad como una opción, como una posibilidad, y no como un instinto biológico innato en las mujeres. No obstante, el planteamiento de Eltit en *Por la patria* parece ser más tajante y radical aun, ya que no existe representación positiva alguna de la maternidad en ninguno de los personajes, y la infertilidad del personaje protagónico es absolutamente celebrada. En *La nave de los locos*, en cambio, la maternidad como elección puede ser pensada positivamente, y de hecho está representada de esta forma en el personaje de la madre de Percival, una mujer inteligente que ama a su hijo sin que esto conlleve una disminución en su libertad. Este personaje aparece en la novela a nivel referencial, ya que es solo a través de la voz del niño que conocemos su historia. “-¿Qué hace tu madre? – le preguntó. -Me ama –fue la sorpresiva respuesta de Pércival, emitida con perfecta naturalidad” (Peri Rossi 142). Así Peri Rossi elabora una gama de representación bastante amplia y problematizada en cuanto a su abordaje del tema de la maternidad. Al igual que Eltit, la autora rechaza la naturalidad del binomio mujer-madre y lo expone como producto de una construcción cultural. En el caso de Peri Rossi, esta idea de la maternidad como opción, la cual enfatiza en el derecho de la mujer a decidir sobre su propio cuerpo –en oposición, incluso, al feminismo maternal latinoamericano– aparece con fuerza en un apartado del texto, donde se interrumpe la narración con una especie de nota periodística titulada “SE NECESITAN DOS PARA NACER PERO UNO SOLO TIENE LA CULPA”. Aquí la autora muestra de qué modo se le atribuye responsabilidad total a la mujer sobre los hijos. En otras palabras, Peri Rossi parece querer señalar que mientras la paternidad se piensa socialmente como una opción, la maternidad es otro de los modos en que se genera la inequidad hacia la mujer y el abuso de poder sobre su individualidad.

Un juez de Dalry (Escocia) declaró ayer culpable de negligencia a una joven que quedó embarazada, pese a conocer la píldora anticonceptiva y tener acceso a ella. Christine, de veintidós años y madre de una niña de tres, demandó a un antiguo novio suyo como padre de su hija. El juez condenó al mecánico Robert McCurdie al pago simbólico de una libra semanal y recriminó duramente a Christine por su negligencia. Ésta se defendió diciendo que su médico le había aconsejado prescindir de la píldora anticonceptiva. (Peri Rossi 142)

Paralelamente, la atmósfera de humillación que permea la totalidad de los relatos asociados a

⁷ El énfasis es mío.

los viajes de aborto en la novela nos muestran de qué modo la aceptación social del concepto maternidad instintiva como único destino femenino irrevocable se convierte, en términos prácticos, en una herramienta de discriminación, opresión y degradación hacia aquellas mujeres que eligen desviarse de esa supuesta función definitoria, imperativa y asociada hegemónicamente con la esencia de lo femenino.

Equis compra un cartón antes de iniciar el viaje, pero luego se cohibe y le parece que invitarlas colectivamente sería ofensivo, acentuaría ese angustiante sentimiento de despersonalización que las agobia, reunidas por una condición tan accidental como la que suele imperar en todos los ghettos. Oscuramente, presente también que el hecho de compartir una circunstancia venial y también accesoria, pero que las somete a esa humillación (el hecho de estar embarazadas, como tener la piel oscura, haber nacido en Cannán, ser exiliado, pelirrojo o manco) las vuelve hostiles entre sí, porque nadie experimenta simpatía por quienes comparten un estigma, una tara o un accidente. (Peri Rossi 166)

Mediante estos relatos, Peri Rossi impugna entonces uno de los principales “dogmas” del feminismo maternal latinoamericano, dejando claro que las posturas esencialistas que asocian a la mujer con rasgos identitarios supuestamente naturales, como la maternidad, no hacen más que reproducir las prácticas de sujeción y dominación que hacen a las mujeres presas de un destino que no eligen, y que se les impone con violencia.

De hecho, el recorrido de subversión de las representaciones tradicionales de género que emprende Equis en el correr de la novela alcanza su punto máximo a partir de su encuentro con Lucía. Esta mujer (una de las viajeras a las que Equis transporta a la clínica de abortos, y con la cual establece lazos de solidaridad desde el primer encuentro) aparece en los sueños del protagonista como el sujeto femenino deseado, pero también se constituye como una posibilidad de apertura que le permitirá acceder a una nueva visión más integradora de la realidad, en la cual finalmente logrará plantearse la superación de la concepción binaria de la sexualidad propia de la mirada patriarcal. Es en los sueños de Equis donde aparece el gran interrogante que plasma la transición que efectúa el personaje desde la internalización de las normas patriarcales hasta la subversión de las mismas, proceso que comienza a manifestarse en Equis a partir de su exilio y encuentra su fin en el encuentro con Lucía. El repetido enigma que es planteado en el mundo onírico de Equis es: “¿Cuál es el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama?” (Peri Rossi 163). Esta pregunta inicia una búsqueda que abrirá nuevos cuestionamientos. En medio de la búsqueda que emprende Equis para volver a dar con Lucía, se plantea el interrogante acerca de qué lugar hay en el mundo para las mujeres. Mientras busca a Lucía, Equis empieza a buscar algo más, un modo de comprender el lugar de lo que habitualmente se ha identificado como femenino.

¿Qué hacían las mujeres cuando estaban tristes? ¿A qué lugares iban? ¿Dónde ventilaban su melancolía? Había pocos lugares públicos para las mujeres: seguramente debían consumir su estado de ánimo en soledad, unto a los trastos y la máquina de lavar. ¿Quién había visto alguna vez a una mujer, de su edad, aproximadamente, con aspecto parecido —es decir: sin un aspecto muy definido— entrar a un bar de luces violáceas, pequeño y maloliente, acodarse en el mostrador de plástico y pedir una cerveza, con naturalidad, y ser atendida con naturalidad, sin despertar el recelo o la sospecha o la curiosidad, sin que un desconocido cualquiera, gordo y melifluido se le acercara, para interrumpirla o provocarla? Sólo las viejas, las borrachas o las mujeres de la vida. Equis sintió un estremecimiento

cuando interiormente pronunció esa expresión: quizás había un secreto homenaje en esa atribución aparentemente despectiva. Ser mujer de la vida quería decir no ser mujer de nadie, ni de Equis, ni de la cocina, ni de los niños. Pertenecían a la vida, que es a quien pertenecemos todos, es decir, los hombres. (Peri Rossi 177)

Es precisamente un encuentro sexual infructuoso entre Equis y una prostituta lo que precede y anticipa la solución final del enigma que acosa al protagonista en sus sueños. “Por si te importa, te diré que encuentro en la impotencia una clase de armonía” (Peri Rossi 188). Ya en esta escena, en la cual la falta de virilidad es asociada con la armonía, se empieza a vislumbrar la solución del enigma, que será alcanzada de manera definitiva cuando Equis presencie un espectáculo de “strip-tease” y travestismo, en el cual Lucía es una de las protagonistas.

En el club donde se realiza el espectáculo, Lucía encarna a Marlene Dietrich travestida, acompañada de otro actor (¿o actriz?) que toma la imagen de Dolores del Río. Es una transformación que va muchísimo más allá de la mera actuación típica de clubes nocturnos, puesto que los actores experimentan y manifiestan un cambio que cuestiona de manera radical el sistema de identidad sexual. A partir de la ropa, los disfraces, y principalmente la actuación, la conducta producida especialmente por los dos personajes en el escenario, es posible construir una nueva sexualidad que transgrede el sistema binario alrededor del cual se ha ordenado el discurso sexual hegemónico. De este modo, la autora parece posicionarse también con una perspectiva crítica a un feminismo latinoamericano que insiste en ampararse en resabios esencialistas y heteronormativas. Así, se adelanta a la idea de Butler, quien sostiene que la sexualidad es, ante todo, un acto performativo o es simplemente un modo de “actuar”. “[U]n hombre disfrazado de mujer, o una mujer, un travesti, uno que había cambiado sus señas de identidad para asumir la de sus fantasías, alguien que se había decidido a ser quien quería ser y no quien estaba determinado a ser” (Peri Rossi 191). Este concepto, asociado a la idea del “performance”, piensa al sexo como la puesta en escena de una identidad que no es estable, porque solamente se define a través de la “actuación”, de la puesta “en acto” (Butler 8). Por su parte, en “La voluntad de saber”, primera parte de *Historia de la sexualidad*, Foucault analiza el dispositivo de la sexualidad; es decir, la sexualidad en términos de prácticas de saber y poder. El teórico francés sostiene fundamentalmente que la sexualidad no está fuera de la historia, sino atravesada, e incluso constituida por una multitud de saberes y complejos normativos que la definen y tienden a naturalizar aquello que en realidad no es más que una construcción social e histórica (11). En otras palabras, si la sexualidad se constituyó como binaria, tal cosa sucedió a partir de relaciones de poder que la instituyeron como tal. Anticipando la interpretación butleriana de Foucault, Peri Rossi parece postular literariamente la posibilidad de manifestar la sexualidad sin adscribirse a prescripciones ni identidades fijas de género. De hecho, hay un fragmento en la novela en el que, en voz de un personaje muy lateral, se discute directamente la artificialidad de la diferencia sexual.

-¡Bah! – respondió ella, que ahora parecía mucho más amistosa.- Todo el mundo se atribuye un sexo, ¿no es cierto? Nos pasamos la vida afirmándolo. ¿Se da cuenta? Gastarla así. La vida entera procurando convencer a los demás y a nosotros mismos de que poseemos un sexo, con identidad propia, y de que lo usamos, lo mimamos, lo blandimos con propiedad. (...) La ambición de un sexo es neurótica. Nos pasamos la vida en esa compulsión. Pero en fin, dado que son las reglas del juego, dejémoslo así. (Peri Rossi 129-30)

Frente a esto, la autora parece proponer que lo performativo brinda la posibilidad de que la sexualidad se vuelva un acto, es decir, que la sexualidad pueda ser producida y elegida

mediante la actuación, lo que no implica la fijación de identidades sexuales que deban permanecer siempre iguales a sí mismas. En este sentido, la novela plantea una propuesta política y estética que se relaciona fuertemente con el planteamiento teórico feminista del que se hace eco Nelly Richard, para quien tanto la identidad como la diferencia de género constituyen “juegos interpretativos que recurren a múltiples escenificaciones y teatralizaciones del yo” (216). De hecho, habíamos visto este elemento performativo en la novela de Eltit, *Por la patria*, donde era posible observar el carácter transgresor de la puesta en escena en la acción de baile erótico que Coya y su madre actuaban para los clientes del bar. En ambos casos, además, la escena se da conviviendo con la masculinidad más patriarcal, donde los hombres son espectadores de la mujer como objeto de deseo y de posesión.

Arrellenados en sus asientos, con esa falsa seguridad que les daba el ser muchos y anónimos, haber pagado la entrada, estar abajo y no arriba, tener el abdomen con grasa, el aliento pesado, el chiste fácil y un músculo reflejo entre las piernas, los espectadores, parecían haber retrocedido a algún estadio de impunidad infantil, en el cual se sentían dominadores, desinhibidos, irresponsables. (Peri Rossi 190)

Tanto Eltit como Peri Rossi parecen plantear, entonces, que es precisamente mediante la confrontación directa con una mirada masculina entre seducida y desconcertada, que poco a poco se logra invadir y erosionar las demarcaciones de género y sexualidad que se asumían inamovibles. En *La nave de los locos* la propuesta se radicaliza, y los actores/actrices en el escenario generan en la novela un doble juego que niega el determinismo biológico. Más importante aun, el lenguaje altamente erótico con el que Peri Rossi describe esta escena muestra también que es aquí donde se juega una de las mayores transgresiones de la novela. Hasta este punto de la narración, los encuentros sexuales habían sido omitidos o relatados con un lenguaje cuidado, cargado de ternura. En este caso, sin embargo, la sexualidad se encuentra en explícito despliegue, y es en la descripción de estos actos performativos donde el erotismo adquiere su mayor potencia.

Dolores avanzaba, reptando como un animal húmedo y obscuro, luces blancas sobre las piernas de Marlene inundadas por los brazos oscuros de Dolores, la boca lanza su lengua, víbora veloz y agitada, la lengua (pintada de rojo, para que sea visible aún a la distancia) comienza su lenta, minuciosa succión, raspa el costado de las piernas, escala la rodilla, se precipita en los muslos, a veces da unos pasos hacia atrás (seguramente alguna zona no ha sido suficientemente regada) Marlene voltea la cabeza de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, ahora el contorno del pubis, Dolores deja oír una larga y vigorosa chupada que ahueca el aire. (Peri Rossi. (193-94)

De este modo, cuando Equis ve a Lucía en el camerino luego del espectáculo, se le revela la respuesta al enigma:

Vestida de varón (...) era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados, de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. (Peri Rossi 195)

Como bien observa Cristina Valdivia, la propuesta final de Peri Rossi plantea la androginia como posibilidad de armonía, ya que implica necesariamente la “disolución de los contrarios” (15). De esta manera, la autora se distancia de las teorías feministas que buscan una esencia femenina y

plantean una supuesta naturaleza de la mujer que debe ser defendida y considerada el punto de partida de su liberación. La imagen andrógina de Lucía ofrece a Equis la respuesta: el mayor tributo, el homenaje que un hombre puede ofrecer a la mujer que ama, es su virilidad (Peri Rossi 196).

Si retomamos los significados de lo viril, veremos que en primer lugar refiere a lo masculino como ámbito específico, diferenciado y opuesto a lo femenino. Pero si ampliamos esta definición, veremos que también se trata de un determinado modo de entender la masculinidad, que le asigna una identidad fija a la que se le atribuyen también ciertos rasgos esenciales. Al respecto, el teórico francés Pierre Bourdieu hace referencia a la virilidad y la relaciona con la violencia simbólica al afirmar que, al igual que las tendencias a la sumisión, aquellas que llevan a ejercer la dominación no son naturales, sino que se construyen mediante un proceso de socialización. En otras palabras, el hombre también se convierte en víctima de su propia representación y debe ser construido socialmente en la virilidad. La virilidad, nos dice Bourdieu, “entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como actitud para el combate y para el ejercicio de la violencia [...], es fundamentalmente una carga” (68), y es que supone una tensión y una contención permanentes que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad. La virilidad, por tanto, “es un concepto eminentemente relacional, construido ante y para los restantes hombres y contra la femineidad, en una especie de miedo de lo femenino” (Bourdieu 71).

En este sentido, este homenaje que el hombre puede hacer a la mujer que ama al entregar su virilidad –según ha señalado la misma Peri Rossi en la entrevista citada previamente– no es entendido como una castración del sexo masculino, sino como una castración de la virilidad en su sentido cultural que encarna la forma tradicional-patriarcal de enfrentarse a una mujer, y de definir la identidad masculina. Así, en la novela de Peri Rossi, la posibilidad de transformación es planteada de manera radical: es un hombre el que realiza el recorrido que permite finalmente desarticular los códigos patriarcales de dominación, es la masculinidad la que finalmente puede, a partir de la fuerza subversiva de lo femenino y en conjunción con ella, plantear la posibilidad de una nueva forma de pensar la realidad. Cristina Valdivia emboza esta conclusión de la siguiente manera:

Equis comprende en qué consiste la armonía que ha estado buscando: la abolición de los opuestos, la integración de lo masculino y lo femenino, sin ser ni lo uno ni lo otro, sino ambos.

Para superar el dualismo, Equis comprende que debe despojarse de su virilidad, y al despojarse de ella, le rinde a la mujer que ama el mayor homenaje. Esto, en la medida en que la virilidad representa todos los constructos patriarcales a los que se ve sometida la mujer [...]. (15)

Finalmente, podemos afirmar entonces que Peri Rossi articula una formulación del feminismo que parte de una estética andrógina donde los géneros, al igual que todas las otras categorías identitarias, son diluidas, amalgamadas en una búsqueda de conciliación de los extremos supuestamente binarios. Frente al feminismo todavía militante de *La mujer habitada*, y la homosociedad planteada por Eltit como resguardo de la memoria colectiva, Peri Rossi plantea la necesidad de deconstruir las identidades de género que históricamente han atribuido características fijas a hombres y mujeres, clausurando sus posibilidades de actuación –y producción performativa– de la propia sexualidad. Esta propuesta se hace a partir de un combate constante a la noción de identidad como categoría fija que pretende generar una clasificación de los sujetos. En este sentido, se puede decir que la propuesta de Peri Rossi se encuentra

estrechamente ligada a los planteamientos foucaultianos que buscan efectuar una genealogía de las identidades que han sido naturalizadas, cuando deben entenderse como constructos histórico-sociales atravesados y sostenidos por mecanismos de poder. No solo las diferencias de género, sino también las categorías tales como viejo, loco, exiliado, perverso, son presentadas por Peri Rossi como constructos sociales discursivos que sirven para marginar, estigmatizar y abolir todo aquello que se aleja de la norma.

Sin duda, esta obra de Peri Rossi (así como las novelas que hemos analizado en los capítulos previos) forma parte de lo que se ha llamado un corpus literario contestatario, precisamente porque se trata de una narrativa que rebate la agresión discursiva estigmatizante, infligida desde posicionamientos autoritarios. El discurso de Peri Rossi responde al intento de invisibilización de lo no normativo con un ataque neutralizante, que desarticula el concepto mismo de identidad y abole todo “dogma”, incluso aquellos que han sido enunciados desde un feminismo latinoamericano ochentista que amenaza con tornarse rígido y doctrinario, sobre todo en cuanto a su defensa de ciertos postulados identitarios. A partir de diálogos como el que la autora establece en su novela con los planteamientos foucaultianos, han emergido en décadas más recientes diversas alternativas que no solo han impuesto una revisión de los conceptos de la teoría feminista, sino que también han abierto camino hacia la llamada era posfeminista. Así, Judith Butler defiende la política paródica del acto performativo (8), o Donna Haraway articula el concepto del cyborg (346), entre otras vertientes. En la mayoría de los casos, se trata de ficciones políticas que comparten una posición marcadamente anti-esencialista. En este sentido, vemos cómo en esta novela, Peri Rossi parece anticiparse a estas apropiaciones de la teoría foucaultiana por parte del discurso feminista, adelantándose a lo que posteriormente planteará Butler con su noción de performance. La sexualidad, entonces, no es la adecuación de la propia vida a ciertas categorías binarias que hay que adoptar como una identidad invariable, sino que se construye en acto: la actuación nos permite producir nuestra propia sexualidad, que no es identitaria ni estable. Esto conlleva subvertir las categorías que encapsulan lo femenino y replantearse la noción de masculinidad como otro elemento construido. Más allá de eso, este desapego de lo identitario también implica continuar formulando nuevos discursos para que aquellos que emerjan como contestatarios no terminen por imponer sus propias categorías definitorias. Esta es la apuesta de Cristina Peri Rossi: mediante la celebración de la excentricidad y el acto performativo que se textualiza en *La nave de los locos*, se articula la posibilidad de poner en escena nuevas formas de subjetividad, nuevas sexualidades que no respondan a ninguna identidad, sino que se planteen como andróginas, ambiguas y abiertas.

Capítulo V

Las ochentistas frente al nuevo milenio: Rutas divergentes hacia el posfeminismo

En los capítulos anteriores he analizado tres obras emblemáticas de renombradas novelistas latinoamericanas como lo son Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi, con el propósito de identificar los quiebres ideológicos mediante los cuales estas escritoras, no solo se insertan y participan en el debate feminista de los años ochenta, sino que proponen búsquedas estéticas innovadoras que anticipan la rearticulación de los debates teóricos que se han asentado en décadas posteriores. A la luz de su contribución a la reformulación del discurso dogmático ochentista hacia un posfeminismo menos rígido y estridente, me interesa examinar en este último capítulo cuánto y hacia dónde ha evolucionado la producción literaria de cada una de las escritoras con relación al debate feminista: ¿Es dicha producción simplemente representativa del discurso posfeminista vigente actualmente? ¿Qué características de las tendencias posfeministas adoptan y/o rechazan las escritoras en sus obras más recientes? ¿Sigue siendo el discurso feminista una herramienta útil para cada una de las autoras? En el ámbito de la producción literaria de años recientes, las críticas del posfeminismo tanto al sujeto cartesiano como a la rigidez dogmática resulta plasmada a veces de manera compleja y problematizada, como veremos que lo hacen Diamela Eltit en *Jamás el fuego nunca* (2007) y Cristina Peri Rossi en *El amor es una droga dura* (1999). Asimismo, notaremos también que el discurso posfeminista latinoamericano se percibe todavía fuertemente influenciado por posturas que parecen rescatar y reivindicar concepciones esencialistas, como argumentaremos es el caso de Gioconda Belli en *El infinito en la palma de la mano* (2008). Mediante el análisis de estas novelas recientes, me interesa, sobre todo, establecer en qué medida cada una de ellas continúa transgrediendo (o no) los límites de nociones irresueltas y debatidas políticamente como ‘mujer’, ‘género’, ‘deseo’ y ‘sexualidad’, manteniendo así una voz relevante dentro de los debates teóricos y estéticos actuales.

LA NOSTALGIA ESENCIALISTA EN *EL INFINITO EN LA PALMA DE LA MANO*

El infinito en la palma de la mano, novela reciente de Gioconda Belli, es una obra narrativa cuyo discurso, en tanto identitario, cuenta con rasgos que abordan una descripción de los géneros sexuales que revierte a la esencialización de los mismos, haciendo de este un texto en el que, aunque están presentes ciertas características posfeministas, predominan los ecos de un discurso igualitario considerablemente atenuado y que reivindica algunas nociones teóricas del feminismo de la diferencia. Aunque, sin duda, posee cierta discursividad subversiva, esta novela no logra evitar enteramente la reproducción de una perspectiva esencializante acerca del género femenino: la mujer como sujeto intuitivo, maternal, cuidador del hogar, emotivo, curioso, etcétera. En otras palabras, una literatura contestataria y problematizadora de los roles femeninos, como la que Belli planteara en los ochenta, se percibe notablemente erosionada en su manifestación actual.

Como hemos visto en el Capítulo II, al trabajar sobre la figura de la mujer guerrillera en *La mujer habitada*, Belli se distanciaba de las categorías habituales de “lo femenino”. La literatura feminista de la Belli de ese entonces puede leerse como vinculada al compromiso político, donde la autora, al construir un personaje femenino ligado a las armas, cuestionaba un marco social de pacificación de la mujer “doméstica”. Como se ha planteado a través de este

trabajo, una de las características que ha distinguido a la literatura entendida como feminista que se produce en la década del ochenta es la insistencia en desestabilizar las categorías binarias con que se conceptualiza a los géneros. En este sentido, teóricos como Gilles Deleuze han propuesto que para lograr la desestabilización de una imagen es necesario realizar “un borramiento que haga perder al rostro sus facetas” (148). Así, se logra salir de las categorías identitarias, asumiendo otras posiciones de sujeto. En el caso de Belli, esto se veía en su construcción y defensa de la figura guerrillera en *La mujer habitada*, representación poco habitual de la mujer latinoamericana de los ochenta. Al rechazar los roles habituales de la mujer y reivindicar experiencias vinculadas al deseo, hemos argumentado que Belli intentaba producir cierta desestabilización o crisis de los discursos hegemónicos. Sin embargo, esto no ocurre en la misma medida en *El infinito en la palma de la mano*. Al contrario, detectamos en este texto reciente una tendencia de la autora a presentar de manera atenuada cualquier cuestionamiento de las estructuras de poder entendidas como dominantes, evitando así ponerlas en crisis. Por un lado, esto podría responder a lo que Elizabeth Wright ha definido como la marcada renuencia posfeminista a atribuir al “patriarcado” o al “imperialismo” los orígenes de toda disfuncionalidad social (13). Sin embargo, la renuencia de Belli a desestabilizar los llamados discursos dominantes en su producción literaria reciente podría deberse, además, a otras transformaciones de tipo ideológico y estético que deben dilucidarse.

Tal vez el primer elemento que debe señalarse sobre esta obra reciente de Belli es su elección de hacer una novelización del “Génesis”, primer libro del texto bíblico. De hecho, en su “Nota de la autora”, Belli define su novela como “una ficción basada en muchas ficciones e interpretaciones” (3). Por un lado, el optar por hacer una reescritura de este texto milenar podría remitir a la familiar tendencia “pastichista” posmoderna latinoamericana. Más allá de eso, sin embargo, debemos recordar que no es la primera vez que Belli ha utilizado alusiones bíblicas como base o punto de partida para su trabajo literario, ya que en 1986 la autora había publicado un poemario paródicamente titulado *De la costilla de Eva*. El título mismo delata la intención de la autora en cuanto a subvertir lo que se considera un texto fundante del llamado discurso patriarcal. Sin alejarse de la tendencia esencializante, el poemario de Belli es, sin duda, un texto que otorga y reclama agencialidad para la mujer como ente deseante, y deconstruye la noción del sujeto femenino como subordinado o secundario.

En contraste, *El infinito en la palma de la mano* es una obra narrativa que no despliega el mismo poder transgresor. Al llevar a cabo su reescritura del “Génesis”, Belli mantiene una marcada fidelidad al texto bíblico en cuanto a ciertos aspectos que abordan la problemática de género. Entre otras cosas, en su texto, Adán es creado primero y Eva es creada de él, dándole así continuidad al discurso que, recordando la terminología beauvariana, ha posicionado a la mujer como “el segundo sexo”: “Tú estabas oculta dentro del hombre. Elokim te guardó en una de sus costillas; no en su cabeza, para que no descubrieras el orgullo, ni en su corazón, para que no sintieras el deseo de poseer” (Belli 26). Si se reafirma en el texto la noción de la mujer como efecto secundario del hombre y se sugiere, además, que el orgullo y la ambición son cualidades exclusivamente masculinas, ¿es entonces este texto uno que, en gran medida, abandona las tendencias transgresoras que exhibía la producción literaria de Belli durante la década del ochenta a favor de unas representaciones más atenuadas e, incluso, entendidas como tradicionales? En su reseña de esta novela, Lilian Fernández Hall plantea que, con relación a la representación de género, “Gioconda Belli se balancea en una cuerda delgada y resbaladiza, pero logra deslizarse con gracia y eludir dar una respuesta definitiva a los dilemas que a cada momento surgen en el texto” (párr. 6). Como se ha discutido en el transcurso de este trabajo, la

resistencia a dar respuestas rígidas y dogmáticas a los dilemas de género es uno de los elementos que entrelaza a las escritoras ochentistas aquí estudiadas. En el caso particular de esta obra reciente de Belli, aunque se eluden las respuestas definitivas, parece haber en sus planteamientos una predominante revaloración del feminismo de la diferencia (o esencialista), combinada con un acogimiento limitado de algunas nociones entendidas como posfeministas.

Primeramente, el tema de la mujer como ente deseante, tan insistentemente explorado por Belli dentro de su discurso feminista ochentista, se presenta en *El infinito en la palma de la mano* de forma hasta cierto punto pasiva y estereotipada, ya que acata una serie de cumplimientos con la esencia de lo femenino, especialmente en cuanto a la reproducción. Específicamente, el primer encuentro sexual entre Adán y Eva se describe de manera tal que, plasmándose como relato fundacional de la sexualidad heterosexual, los roles activo/pasivo quedan claramente definidos:

Querría comerla como el fruto prohibido. Eva sonrió. [...] Pronto eran, sobre el suelo de la gruta, una esfera de piernas y brazos y manos y bocas que se perseguían entre quejidos y risas contenidas, y así se exploraron tanteándose para conocerse y maravillarse sin prisa de cuanto sus cuerpos de pronto desplegaban, las recónditas humedades y erecciones insólitas, el efecto magnético de sus bocas y sus lenguas mezcladas como pasajes secretos por donde el mar de uno reventaba en la playa de la otra. (Belli 50)

Pese a las entonaciones lúdicas que se perciben en la descripción, Adán queda finalmente constituido como la fuerza activa (el mar), y Eva como el continente de dicha potencia (la playa que recibe). Este relato se presenta así como fundamento, nuevamente, ontológico de los géneros: “Pensaron que, sin duda, era ése el conocimiento que la Serpiente les anunció que poseerían al comer la fruta del árbol. Meciéndose uno contra el otro, volvieron a la Nada y sus cuerpos, desbordados el fin, se recrearon para marcar el principio del mundo y de la Historia” (Belli 51). Sin duda, por un lado, Belli recupera la materialidad de unos cuerpos que el texto bíblico original insiste en desdibujar, y utiliza cierta suavidad erótica para describir el acto sexual como uno de disfrute, disipando así el elemento de la culpa asociada tradicionalmente al “pecado original” y transformándolo en una especie de acto celebratorio. Ciertamente, en la cita identificamos resonancias de una cara del discurso posfeminista que, como ha planteado Naomi Wolf, “acoge el amor, la sensualidad y el placer femeninos, sin que estos se tilden de elementos frívolos” (párr. 2), como desde su dogmatismo más rígido y confrontativo entre los géneros lo hiciera el feminismo ochentista.

Sin embargo, por otro lado, la cita del texto de Belli también destaca que el acto sexual originario, además de ser el primero historiográficamente, señala un principio, un fundamento a través del cual se reconoce el conocimiento de un destino. Una vez establecido esto, el nuevo mandato divino dictamina que “tendrán que reproducirse” (Belli 56). Esta reproducción, ya inscrita en un esquema por el cual la mujer es el polo pasivo de la pareja, conlleva la naturalización de los roles de género, algo la novela parece reconocer como una posibilidad aceptable:

-Pediremos perdón, Eva. Nos postraremos y rogaremos a Elokim que nos deje volver. Tienes que prometerme que nunca más comerás de la fruta prohibida.
-Nunca más- dijo ella, asintiendo, dispuesta a cualquier cosa por esquivar la mirada desquiciada del hombre y el miedo que sacudía sus piernas. (65)

Este miedo originario de la mujer al hombre naturaliza un tipo de relación de dominio que parece implicar la resignación de la mujer hacia un rol sumiso en la dinámica de pareja.

Esta sumisión femenina originaria aparece en el texto ligada al deseo, el cual se plantea, a su vez, intrínsecamente ligado a la reproducción. Dicha “biologización” del deseo se distancia de posturas feministas asumidas previamente, incluso por la misma Belli, en las cuales las representaciones sexuales no reproductivas se utilizaban como una herramienta efectiva a la hora de desestabilizar las demarcaciones entre los géneros. La imposibilidad de un sexo no reproductivo en la novela de Belli funciona como la marca de un feminismo con tintes esencializantes, ya que remite al “dogma” latinoamericano celebratorio de la maternidad como fuente de poder femenino. El deseo sexual ligado a la maternidad que plantea esta novela (Eva y Adán tienen hijos, Caín y Abel, luego de mantener relaciones sexuales), está inscrito a la vez en una tematización de la Historia de la humanidad en tanto destino común que se realiza a partir de una configuración ya establecida por la divinidad, Elokim. Por ello, el deseo femenino, más que expresar un campo unívoco de libertad, parece proponer una trama por la cual ya no es posible liberarse del rol reproductivo como elemento definitorio de la mujer.

Otro aspecto que parece “biologizarse” en el discurso de Belli es su abordaje de las vías en que cada personaje protagónico accede al conocimiento. Notamos que el primer contacto directo con el conocimiento lo tiene Adán, quien ejerce el poder de nombrar los objetos a su alrededor: “Nombró y vio lo que nombraba reconocerse” (17). De esta manera, Belli plantea el origen del lenguaje como masculino, quizá haciéndose eco de las teorías lacanianas tan estudiadas por el feminismo francés o “de la diferencia” (Wright 15). Por su parte, Eva se presenta como un sujeto que conoce aquello que la rodea a partir de la instrucción de Adán: “Él la llevó a recorrer el Jardín. Se sintió útil, responsable. Le mostró el jaguar, el ciempiés, el mapache, la tortuga” (Belli 22). Adán es el posibilitador del conocimiento, mientras que Eva se ubica en el polo de la curiosidad, y no de la contemplación: “Ella quería saberlo todo” [...] Todavía tenían dificultades distinguiendo lo que sólo existía dentro de ellos de lo que observaban a su alrededor. Eva era particularmente dada a mezclar una cosa con la otra” (Belli 21-22). De esta manera, se sugiere que la mujer alcanza el conocimiento mediante una vía cognoscitiva distinta a la del hombre: no por medio de la actitud contemplativa, propia del conocimiento científico/filosófico, sino por medio de la experiencia intuitiva. Así, se insinúa el esquema foucaultiano de saber/poder hegemónico de la razón occidental, según el cual el dominio de la razón implica la construcción de los mecanismos de dominación por los cuales el sujeto está atravesado. En este sentido, notamos que la novela está recorrida por distintos tipos de enseñanzas en las cuales Adán opera como guía del conocimiento, a la vez que se ve sorprendido por la curiosidad de Eva, dominada por impulsos intuitivos. “Si el árbol parecía paralizarlo, ella apenas podía contener el deseo de tocar su tronco ancho y robusto, dulce y brillante” (Belli 24). No argumenta con esto que la Eva que Belli construye no posea una alta capacidad intelectual. Al contrario, su hambre de conocimiento parece ser incluso mayor que la de Adán. “No sé, Eva. Haces muchas preguntas que no puedo responder” (34). Señalo simplemente que, a diferencia del caso de Adán, su proceso de adquirir conocimiento aparece constantemente ligado al ámbito de la intuición, el cual ha sido tradicionalmente asociado a lo femenino.

Vemos, por ejemplo, que Eva decide morder el fruto del árbol de la sabiduría, en lo que se plantea, en parte, como un acto a conciencia de toma de agencialidad por parte de ella, y simultáneamente, como un suceso determinado por el ente masculino, omnipotente y creador. “Elokim quería que ella decidiese si existiría o no todo aquello. El no quería hacerse responsable. Quería que fuese ella quien asumiera la responsabilidad” (35). Es interesante notar que, al probar la fruta y asumir su responsabilidad histórica asignada, Eva no obtiene el conocimiento racional que espera. Como bien plantea Fernández Hall, “[e]l Conocimiento es, como Eva experimentará

dolorosamente, algo mucho más profundo y complicado; en realidad, una continua incertidumbre. Una necesidad de plantearse las preguntas esenciales y nunca estar seguro de cuál respuesta es la correcta, o la más cercana a los valores morales de cada uno” (párr. 7). Tal vez, para compensar esa sensación de incertidumbre aparentemente intrínseca en el proceso de adquirir conocimiento, Belli le atribuye a Eva un poderoso sentido intuitivo que parece plantearse en la novela como predominantemente femenino. Así lo vemos, por ejemplo, cuando el personaje parece sentir que el nombre de Caín está cargado de augurios negativos. “A ella no le gustó lo que vio en el rostro del hombre. También quería al perro. Lloró por él. Lo echaría de menos, pero no le gustó el sonido del nombre Caín cuando Adán lo dijo para nombrar al hijo” (Belli 170). De esta manera, la novela profundiza los rasgos esencialistas ya presentes en la literatura ochentista de Belli, y puede leerse como un distanciamiento contemporáneo de aquellos discursos feministas que profesan el absoluto construccionismo de ambos géneros.

El discurso de la intuición femenina está acompañado, además, por descripciones altamente sensoriales y eróticas que celebran el deseo heterosexual, y que se resisten a presentar la interacción entre los géneros como inherentemente contenciosa u oposicional, lo que plantea una evidente evolución del feminismo de la llamada “segunda ola” que, como ya hemos visto, enmarca la novela ochentista de Belli. Al contrario, estas descripciones presentan recurrentemente la posibilidad, quizá algo frustrada, de que se logre una fusión absoluta, una comunión profunda entre ambos sexos representados en la pareja originaria: “Eva le pegó la nariz en el pecho. Él le metió las manos en el pelo, la olfateó. -Es raro -dijo ella-. Quisiera poder volver a estar dentro de tu cuerpo, regresar a la costilla de donde dices que salí. Quisiera que desapareciera la piel que nos separa”. (Belli 49)

Al respecto, es también significativo que Belli introduzca una “Nota de la autora” al comienzo de la novela, mediante la que parece querer afirmar su perspectiva ideológica en términos inequívocos. “Sin ser religiosa, pienso que hubo una primera mujer y un primer hombre y que esta historia bien pudo haber sido la suya” (Belli 13). Más aun, le propone al lector identificarse con su afirmación: “Es, en su asombro y desconcierto, la historia de cada uno de nosotros” (13). Esto nos lleva a preguntarnos por otro eje de análisis que es preciso contemplar: esta obra de Belli, además de estar adscrita marcadamente a tendencias esencialistas, ¿tiene una perspectiva persuasiva, por la cual, la adhesión a una postura teórico-estética implica una interpelación directa al lector, un llamado a la identificación con un discurso particular de género? En dicho sentido, a pesar de acercarse al posfeminismo (sobre todo en su actitud celebratoria del deseo heterosexual), la búsqueda de un asidero de ‘verdad histórica’ enunciada por la novela, en conexión con el llamado a la identificación del lector con los procesos de subjetivación que el relato expresa, puede resultar en un feminismo que todavía conserva ciertos tonos dogmáticos y autoritarios; y que, siendo de circulación masiva, no necesariamente invita al florecimiento de otras posturas críticas que conduzcan hacia un discurso alternativo.

El posicionamiento feminista actual de Belli no deja de denunciar, sin embargo, la violencia identitaria del relato bíblico original, lo que abre la novela a un campo de contradicciones en el cual es posible introducir ciertos atisbos críticos con relación a la violencia de género. “Era cruel haberla obligado a mirar cómo descartaba las frutas y peor aun que él decidiera por ambos” (Belli 94). Es decir, que mientras la reproducción esencializante de muchos de los estereotipos binarios está presente, la denuncia de la inequidad de poder entre los géneros sigue siendo contundente en esta novela reciente de la autora.

El esencialismo de Belli puede ser también la expresión literaria de un feminismo hegemónico (sobre todo en los Estados Unidos, desde donde se escribe esta novela), que expresa

posturas marcadamente identitarias como efectos inmediatos generados por las conquistas institucionales. En ciertos casos, en coherencia con algunas posturas del posfeminismo, la adopción táctica de ciertas representaciones identitarias de la mujer podría ser efectiva en el ámbito político. En su ensayo titulado “El feminismo y la cuestión del posmodernismo”, Judith Butler se interroga sobre los presupuestos esencialistas en las teorías modernas del sujeto:

[...] la política es impensable sin un fundamento, sin estas premisas.

Pero, ¿buscan estas afirmaciones asegurar la formación contingente de una política que requiera que estas nociones sigan siendo características no problematizadas de su propia definición? ¿Sería el caso que toda política, y la política feminista en particular, resulta impensable sin estas preciosas premisas? ¿O es más bien que una versión específica de la política se muestra en su contingencia una vez que esas premisas son tematizadas problemáticamente? (9)

¿Es posible, entonces, suponer que el feminismo de Belli es la punta de “iceberg” de una postura por la cual, asumiendo una serie de premisas esenciales en cuanto a la mujer, sería luego posible elaborar una crítica de la inequidad de género? Como bien señala Butler, para el posfeminismo esto solo sería posible en tanto y en cuanto dichas premisas sean tematizadas problemáticamente. En esta novela de Belli, si bien los caracteres universales de género son, en gran medida, reafirmados como fundamentos esenciales de la mujer y de la especie, también es indiscutible que existe cierto nivel de problematización de los mismos. El asunto no resuelto podría ser, entonces, si dicho grado de cuestionamiento aparece intensificado o atenuado en la novela reciente de la autora en comparación con su producción ochentista.

Un ejemplo que plantea esta disyuntiva tal vez irresoluble, lo vemos cuando el narrador omnisciente describe la creación de Eva desde la perspectiva de Adán. “Más tarde recordaría el cuerpo abriéndosele, el tajo dividiéndole el ser y extrayendo la criatura íntima que hasta entonces habitara su interior” (19). El carácter de anterioridad de Adán respecto a Eva podría implicar que existe una determinación por la cual ya no es posible fundar desde cero una subjetividad no patriarcal. En este punto se encuentra el “iceberg” de la novela de Belli: la liberación de la mujer, su planteamiento crítico, no puede ser sustraído de esta marca, fundante y trascendente, del régimen entendido como patriarcal. En este sentido, la subjetividad femenina parece conllevar para Belli, entre otros elementos, una serie de maneras compulsorias de experimentar el cuerpo, como lo es la maternidad.

El dolor aumentó. Se acabaron las explicaciones con que intentaba entender lo que le sucedía a su cuerpo. En lugar de razonamientos, empezó a resistir ferozmente apretando los dientes, contrayéndose toda, abrazando protectora su vientre, llorando y gritando a todo pulmón.

Detrás de ella, dándole palmaditas en la cabeza, acariciándole el pelo, Adán lloraba y gritaba también. (Belli 156)

Esta escena podría ser considerada como la reproducción de una estructura típica de la novela de amor heterosexual, en la que cada género asume su rol tradicional. Más allá de esta escena en particular, la mera representación de la mujer originaria con rasgos tradicionalmente femeninos planteada por Belli en *El infinito en la palma de la mano*, puede ser entendida como obstaculizante para cualquier posible planteamiento de transformación de las dinámicas de género. Es decir, si todo en la subjetividad femenina es “marca” y “destino”, parece quedar entonces muy poco espacio para cualquier afirmación política o estética que ponga en cuestión esa esencia originaria. Sin embargo, desde una postura posfeminista, Butler podría contestar de la siguiente manera:

Rehusarse a asumir, esto es, requerir una noción del sujeto desde el principio, no es lo mismo que negar o prescindir de tal noción por completo; por el contrario, es preguntar acerca del proceso de su construcción y del significado y la consecuencialidad políticos de tomar al sujeto como un requisito o presuposición de la teoría. (9-10)

Es decir, podría argumentarse que Belli escoge a la mujer originaria como punto de partida precisamente para cuestionar su proceso de construcción, y así explorar el significado y las consecuencias políticas de la perpetuación de dicha representación.

De hecho, el texto de Belli propone un esquema por el cual, hombre y mujer son una unidad interdependiente, en la cual sus partes se necesitan mutuamente. Esta unidad, que viene a componer al “universal” Hombre occidental, está fundada en los presupuestos esencialistas que se plantean en la novela. Este planteamiento de un sujeto universal nos lleva a la vez a interrogarnos por sus consecuencias. Asimismo, el texto presenta, en una visión de Eva, a la humanidad en términos de un destino común, originado en este relato unitario:

Ella se acercó al borde del agua y sus pies la llevaron [...] Un pez grande y rojo con la boca manchada de blanco y negro nadaba con determinación hacia un recodo donde se divisaba agua quieta. Lo siguió [...] Un burbujeo ascendió súbito del fondo y un ojo salido de quien sabe donde abrió sus parpados, la miró y al hacerlo le concedió ver a través de un tembloroso cristalino imágenes fascinantes y vertiginosas en las que ella mordía el higo y de ese minúsculo incidente brotaba una espiral gigantesca de hombres y mujeres efímeros y transparentes que se multiplicaban, se esparcían por paisajes magníficos, sus rostros iluminados con gestos y expresiones incontables, sus pieles reflejando desde el brillo de los troncos húmedos hasta el pétalo pálido de los rododendros [...] En el acelerado rodar de ciclos sucesivos, los vio ocultos y confundidos arder y contorsionarse, crear y dominar terribles conflagraciones de las que emergían, una y otra vez. Sus rostros se renovaban incansablemente en el movimiento incesante de aquel enjambre animado y bullicioso que se desplazaba por parajes incógnitos gesticulando, mostrando emociones que rechinaban o flotaban en el líquido que las proyectaba y en la que ella percibió a la par del mismo deseo de saber que la consumía a ella, profundas corrientes y perplejidades que habría deseado poder nombrar. Asomarse a aquel tumulto enérgico y empecinado, vislumbrar los espacios ignotos, sentir el murmullo de su sangre responder a un destino vulnerable y común, le inspiró una ternura y un deseo más hondo del que cosa alguna le hubiese provocado hasta entonces. Curiosamente, la última imagen que surgió cuando el agua aún no terminaba de aquietarse fue tan plácida y clara no logró saber si era ella la que volvía a saberse en el Jardín o si el misterio del final de todo aquello era la posibilidad de regresar al principio. (Belli 34-35)

En ese punto, el rol de la mujer resulta afirmativo de la Historia humana como totalidad: es Eva quien ve el destino de la especie, a la vez que, mirándola, asume agencialidad al darle inicio a un proceso histórico que se plantea como uno que estará cargado tanto de satisfacciones como de incertidumbres que se repetirán cíclicamente.

Finalmente, en este mito que el texto relata, encontramos la remisión a un origen único, común, y ello hace necesario interrogar si la novela acaso no plantea cierto etnocentrismo europeo (considerando que, a pesar de ser una escritora nicaragüense, Belli produce una literatura actual sin marcas significativas de americanismos). El sostener una noción de la

humanidad occidental en tanto fundada como sujeto universal, implica el relegamiento de las identidades que no son parte del universo occidental, identidades que la misma Belli se había dado a la tarea de reivindicar en su novela ochentista. Contrario a esto, la representación de estos componentes culturales históricamente subalternos y marginales, como el elemento indígena, está notablemente ausente en esta obra reciente de Belli. En este sentido, es preciso reiterar que, para el posfeminismo, la utilización de categorías universales puede operar como una realidad táctica. No obstante, es necesario observar que, así como parece haber ocurrido con el discurso feminista en esta novela reciente de Belli, las posturas políticas más radicales han sido profundamente zanjadas y absorbidas por la revitalización de tendencias esencialistas y homogeneizantes, que parecen atenuar constantemente en el texto los indicios de intención transgresora que se perciben en la obra.

Esta novela reciente de Belli, insertada en el mercado editorial latinoamericano y europeo, puede operar como un discurso esencializante y persuasivo, que propone la adopción del lector de una ideología de la Historia, la cual subsume la violencia identitaria (tanto de la mujer como de cualquier subjetividad considerada subalterna) en un orden preestablecido que es casi imposible transgredir. Y, si bien la libertad humana está tematizada en la novela de Belli, esto se da en el marco de una lucha contra un determinismo histórico que, a la larga, parece imponerse. La libertad existe, pero siempre a partir de una Historia ya declarada, en la cual los roles destinados a cada género aparecen como difícilmente trastocables.

Si Belli no ha adoptado una perspectiva post-esencialista, queda por preguntarse si esto se debe a una resignación respecto de las banderas del feminismo, o se trata de la consecuencia lógica de un discurso feminista que, incluso desde su novela ochentista, exhibe algunos rasgos de ambivalencia en cuanto a las posturas construccionistas, lo que necesariamente desemboca en la reproducción de algunos estereotipos de género. Lejos de la reivindicación de la mujer guerrillera que encontrábamos en *La mujer habitada* (donde, no obstante, la mujer se presentaba como una asimilación al canon masculino), encontramos en *El infinito en la palma de la mano*, una teleología que se inclina a rescatar el feminismo de la diferencia como política de género. Esto podría leerse desde un prisma que analice la subjetividad de Belli y su añoranza por revisitarse los debates teóricos del feminismo ochentista. Sin embargo, este rescate del esencialismo debe entenderse, ante todo, como resultado de un momento histórico en el cual el espectro del discurso posfeminista, tal y como ha sido absorbido por la cultura popular, es uno que tiende a acoger la ‘sensualidad’, la ‘emotividad’ y el ‘placer’ como elementos femeninos, y que celebra la compatibilidad entre la femineidad tradicional y la toma de agencialidad de las mujeres. Quizás sea entonces la reapropiación de estas características lo que, hasta cierto punto, haya reinstalado un abordaje esencializante del género femenino, que difícilmente no permea sobre la producción literaria latinoamericana, incluso aquella que antes fuera una voz cantante del feminismo igualitario.

DISCURSOS DESOLADOS EN *JAMÁS EL FUEGO NUNCA*

Jamás el fuego nunca, novela publicada en 2007, es la expresión de una transición de la política revolucionaria y militante, hacia una indagación de las relaciones de pareja cuando los proyectos colectivos han sido desplazados de la arena cultural. Si Belli elige como protagonista de su novela reciente a la fundacional y expulsada pareja del texto bíblico, en *Jamás el fuego nunca*, Diamela Eltit opta por llevar a cabo una exploración narrativa de la vida cotidiana de dos veteranos revolucionarios “exiliados” en una habitación, en pleno siglo XXI. Dentro de este

contexto, Eltit articula una reflexión acerca de la posición de la mujer, que apunta hacia un segundo desplazamiento que intenta distanciarse de los discursos victimizantes, hacia una aparente inversión de poder que tampoco llega a plantearse como liberadora. Al analizar esta obra reciente, me propongo indagar sobre las estrategias narrativas por las cuales Eltit da cuenta de la tensión existente entre la contemporaneidad y el fin de los grandes relatos (incluyendo el dogmatismo feminista) en el contexto de la agonía del paradigma marxista y el advenimiento de la era neoliberal.

Entre los aspectos narrativos más notables de esta obra reciente de Eltit es que, a la hora de describir la intimidad del cuarto-casa que funge como escenario de la mayor parte de la (in)acción de la novela, la narradora recurre a un acto de rememoración que se filtra en el presente de la enunciación:

Me doy vuelta, pongo mi mano sobre tu cadera y te muevo una y otra vez, rápido, ostensible. Cuándo murió Franco, te pregunto, en qué año. ¿Qué?, ¿qué?, dices. Cuándo murió, te digo, Franco, en qué año. Con un solo impulso te sientas en la cama, veloz, atravesado por una furia muscular que ya nunca ejerces y que me sorprende. Apoyas la cabeza en la pared, pero de inmediato vuelves a deslizarte entre las sábanas para ponerte de espaldas a mí.

(...) Un día preciso de un año preciso pero que no forma parte de un orden. Una escena desprendida, ya inarticulada en la que fumábamos concentrados, entregados a nuestra primera célula, mientras tú, precozmente sabio, con la plenitud que pueden alcanzar las habilidades, sostenías unas palabras legítimas y consistentes que no se podían soslayar... (12-13)

En el fragmento citado, podemos observar el delicado entrelazamiento entre el pasado y el presente, desde una estrategia narrativa de rememoración que pone en pie de igualdad a la historia terminada con el presente de los personajes. Así, a través del transcurso de la novela, la rememoración se convierte en un mecanismo de apropiación del pasado, en un intento de retener la Historia misma; es decir, los restos de la empresa revolucionaria de las últimas décadas del siglo XX.

Así también, el título y epígrafe de César Vallejo: “Jamás el fuego nunca/ jugó mejor su rol de frío muerto”, aluden alegóricamente, por un lado, al escenario literal de la trama de la novela: hay una pareja acostada en la cama de una habitación. Allí, sin embargo, no es la pasión lo que impera. La cama, escenario típico de la pasión y del deseo, se convierte en un espacio de inercia, de decadencia, de muerte. De hecho, críticas como la de Rubi Carreño Bolívar señalan que la cama es para la pareja incluso “una tumba, porque pululan las almas en pena de sus compañeros asesinados, delatados, muertos” (párr. 16). Simultáneamente, la intertextualidad con el verso vallejiano hace alusión al profundo duelo ante las meras trizas en las que se ha convertido el discurso izquierdista igualitario y colectivo. Este discurso político ha pasado a ocupar “el rol de frío muerto”, ya que el llamado reformismo ha desplazado absolutamente a la acción revolucionaria.

La estética de duelo que ronda a la novela de Eltit es el verdadero motor de la narración, que sistemáticamente rememora la historia más dolorosa de Chile: la dictadura pinochetista y la derrota de una generación. Después de la caída del Muro de Berlín y del socialismo, la izquierda mundial fue transformándose, en las últimas décadas, al reformismo. Esta es la crítica que subyace cuando la pareja lee los diarios y observa cómo viejos compañeros de militancia son ahora políticos o figuras mediáticas, absorbidas por la industria cultural. Este carácter “frío” de la política, encarnado en los “traidores”, es otro de los matices que deben agregarse a una

interpretación sobre el epígrafe de Vallejo. Frente a esto, cabe destacar que esta novela reciente de Eltit nunca se decide por un rotundo desencanto frente a la Historia: si bien este vuelve incesantemente en cada párrafo de la novela, el estancamiento en que la pareja yace, en el cuarto, nos da la pauta de que, en todo caso, la recuperación de la memoria se ha convertido en un acto privado. Y de que, en una sociedad en la cual el reformismo ha triunfado frente a los proyectos revolucionarios, ya no hay lugar para una política antagónica que exceda al mundo doméstico.

La combinación entre diversos tiempos del relato y los saltos entre décadas son los mecanismos a través de los cuales se habla de una temporalidad desarticulada, en la cual los sujetos del siglo XX no pueden anclar sus experiencias. Contra su voluntad deben tolerar un mundo en el cual los paradigmas de izquierda se han desintegrado y los antiguos revolucionarios tienen como último refugio para su subjetividad, la memoria individual. Esta confusión temporal, no solamente es el efecto de la historia violenta, sino que se debe a que los protagonistas aún habitan en el paradigma del marxismo, tan absolutamente desvencijado después de 1989. La temporalidad “desencaja” permanentemente, ya que los personajes no pueden articular sus principios políticos y morales en un presente reformista. Es por ello que su aislamiento “puertas adentro” puede leerse como una renuncia a la época actual.

Igualmente, la confusión sistemática de los tiempos tiene como correlato una conversación interminable y reiterativa que nunca llega a anclarse en un referente más allá de un dogmatismo ya obsoleto. La narradora cita *El capital* del mismo modo que recuerda el nacimiento y la temprana muerte de su hijo, y luego realiza las tareas domésticas. Es ese sujeto escindido en su identidad el que rememora constantemente y nunca llega a identificarse con un presente definitivo. La recuperación del texto marxista cumple la función retórica de remarcar el anquilosamiento de una discursividad dogmática que está en vías de inevitable caducidad. En la rememoración, el abandonar este paradigma implica la amenaza de una desviación ideológica irreversible: “Debemos, así lo dijiste, cuidarnos de los desviacionismos que nos acechan. Sí, te contesté, por todas partes nos acechan. Por ese motivo, te dije, tienes que recordar que: ‘Todas las relaciones de propiedad han sufrido constantes cambios históricos, continuas transformaciones históricas’” (Eltit 57). La declamación exacta del texto de Marx se plantea como último residuo del proyecto colectivo: en la subjetividad es posible resistir, construir una temporalidad aislada del presente, ya que, como afirma la voz narradora, “el siglo nos ha desalojado” (Eltit 120).

Ante el irreversible “desalojo” ideológico, aparece la persistente metáfora de la célula a través de todo el texto. La “célula”, que recorre el texto de cabo a rabo, se plantea en tres sentidos fundamentales: la célula guerrillera, la célula corporal y la célula simbiótica que constituye la pareja protagónica. En los tres casos, se trata de células percederas; y en los tres sentidos, parece representar la muerte gradual del cuerpo del revolucionario y su vitalidad:

Prácticamente no te mueves. Ya no. Pero aún así, aunque decidiste entregarte a la cama, someterte a las sábanas, doblarte, enterrar la cabeza en el colchón de espuma, mantener hasta el paroxismo el mismo pantalón, aplacar la circulación de la sangre, reducir los latidos de tu corazón, pensar sin ningún correlato, aún te cuidas (...)

Convivimos y afinamos más aún nuestra convivencia, aunque seamos una célula consolidada y demasiado agotada, una célula muerta. (Eltit 79)

Además de representar la condición inerte de los ideales revolucionarios, a través del uso de la célula, Eltit parece simultáneamente proponer una desestabilización del feminismo biologicista al presentar una metáfora ligada al campo semántico de lo genético, lo esencial, y

trabajar sobre sus mutaciones y límites. Como se ha discutido en capítulos y segmentos anteriores, el feminismo esencialista o “de la diferencia”, construyó una idea de género vinculada a la filosofía psicoanalítica, es decir, identitaria. Este supuso que el concepto “mujer” equivalía a una serie de atributos referenciales del sujeto. Frente a este ideario, el posfeminismo pretende romper con una equivalencia de uno a uno, y plantea la idea de una mujer que se produce a sí misma en sus deseos, frente al determinismo simbólico y biológico. Del mismo modo, Eltit parece plantearse, mediante la metáfora celular, la inestabilidad histórica de las identidades, lo cual abarca tanto a la identidad ideológica como la de género. De esta manera, dado que la mujer resulta mucho más que una serie de atributos femeninos, y está también atravesada por las condiciones históricas (al igual que el varón), la problemática de género ya no puede ser reducida a la disputa contra la discriminación patriarcal. Igualmente, sin embargo, la narradora de *Jamás el fuego nunca* presenta un discurso atravesado por las resonancias del proyecto colectivo de la política setentista y ochentista, por lo que un abandono definitivo del modelo de mujer centrado en las luchas políticas clasistas resulta imposible. Ni un abandono ni un retorno al modelo: en este movimiento pendular se sitúa el discurso que elabora Eltit en esta novela reciente, la cual nuevamente se resiste a una categorización definitiva que la encierre.

Por un lado, resulta evidente que, en la “célula doméstica” que presenta Eltit en *Jamás el fuego nunca*, la mujer parece haber tomado el rol directivo. Carreño Bolívar observa acertadamente que “es ella administra todo lo relativo a la vida: reparte el pan, los remedios y el escaso placer que da el chocolate” (párr. 14). Más allá de eso, notamos que la protagonista es también la fuente de ingresos y la que desea recordar, frente a las negativas del hombre que prefiere enajenarse y dormir. De esta manera, percibimos que las críticas al sexismo y a la llamada opresión patriarcal han sido un tanto reformuladas. En este sentido, observamos que los actos sexistas que se plantean en la novela corresponden mayormente a episodios relacionados con la rememoración del momento revolucionario. Por ejemplo, la narradora recuerda haber sido llamada ‘muñeca’ por un compañero militante, en lo que ella percibe como un intento de objetificarla y minimizar su contribución intelectual a la célula política: “Me dijo muñeca, para desestabilizarme y disminuir así un aporte innegable” (Eltit 84). En contraste, en el presente de la enunciación, es ella quien asume tanto la autoridad como la responsabilidad absoluta sobre la nueva célula doméstica, cayendo así sobre sus hombros las tareas de ambos miembros de la pareja, de ambos sujetos, de ambos géneros. Tal vez, entonces, un interesante planteamiento recorra esta novela: si el aspecto “igualitario” del dogmatismo ochentista ha sido descartado, con él también se ha desvinculado el llamado feminismo “de la diferencia”, con su visión celebratoria de la femineidad esencializante e identitaria y su insistente reformulación del discurso psicoanalítico.

Irónicamente, el incesante fluir de la conciencia que recorre *Jamás el fuego nunca* se aparta de un esquema psicoanalítico, de la indagación de las causas últimas de una identidad en el ámbito del inconsciente. Y esto resulta evidente, ya que los largos soliloquios de la narradora acaban siempre topándose con las condiciones sociales y teóricas de su producción. Allí donde la reflexión sobre el pasado perdido y la violencia podrían devenir en un develamiento de la identidad propiamente femenina, el yo enunciativo se topa con discursos que lo limitan y le recuerdan la historia y las teorías en las que se forjó y fue mutando:

(...) miro las zapatillas, sentada en el borde de la cama y mi pupila alcanza el perímetro de las tablas del piso, justo en el instante en que se produce en mis ojos un inevitable parpadeo, veloz, esa velocidad mecánica del cuerpo (...)

Seguimos con distancia e incluso, con una ostensible frialdad, el acontecer en que se organiza el siempre colapsado presente.

(...) Conocemos a la perfección la alienación grotesca de los titulares como también el ejercicio de síntesis que requiere una lectura profesionalizada (...) Después de todo fuimos analistas quizás por un tiempo demasiado prolongado. Aprendimos a manejar cada una de las variables, no sólo a sopesarlas sino a establecer sus intrincadas relaciones. Analistas. Nos desvelamos, permanecemos absortos, descifrando. Actuamos cumpliendo nuestra labor de militantes. (45-46)

Notamos que, en esta cita, se intersectan lo público y lo privado, el ambiente del cuarto y los periódicos, los cuales conjuntamente arrojan luz sobre la historia de los personajes. Su pasado militante y el haber sido “analistas”, parece proponerlos como investigadores del orden de lo real más que del psicoanálisis y la indagación inconsciente. Este resulta ser otro de los puntos fuertes en los cuales Eltit se aparta del feminismo de la diferencia. Si el feminismo de la diferencia interpreta al inconsciente como el sitio a indagar en la búsqueda de la identidad efectivamente femenina, Eltit rechaza parcialmente esta premisa, y convierte al soliloquio en la puerta de entrada a la historia de los personajes, una historia que está estrechamente ligada a la memoria social. El elemento analítico aparece, entonces, abordado en la novela como un instrumento del mundo material y político, y no del psicoanálisis.

Este distanciamiento eltitiano de algunas vertientes del feminismo setentista y ochentista no implica, sin embargo, que en la novela no se exploren desde otras perspectivas las disputas de género todavía vigentes en el siglo XXI. De hecho, Carreño Bolívar comenta en un artículo sobre la novela: “En Eltit la pareja sirve para analizar tanto las políticas de género como las partidistas, o sea la pareja se vuelve el escenario privilegiado para ver la guerra fría que dividió al mundo en dos frentes, y la guerra fría que deja de un lado a los hombres y del otro a las mujeres” (párr. 15). Se percibe entonces, a través de la novela, un desplazamiento contextual importante: la desigualdad de géneros que en la célula revolucionaria (y en el siglo XX) operaba como una crítica al orden social establecido, en la actualidad encuentra sus límites al ser relegada al ámbito de lo doméstico. Tanto hombres como mujeres han sido derrotados, por lo que los términos a considerar en la desigualdad de género resultan articulados en una unidad: la célula actual. Tanto hombres como mujeres han sido víctimas de un proceso social que ha aniquilado los ideales revolucionarios y la figura del llamado “hombre nuevo”. De hecho, en la novela, es la figura masculina la que aparece reducida a una victimización: “Me decías, mediante esa mueca sonrisa, que tú eras la verdadera víctima de una decisión idiota y de esa manera remarcabas tu absoluta indiferencia ante el estado decadente de las tablas” (90). El sitio de “interioridad” y sentimentalismo reservado anteriormente a la mujer, se ha invertido: ahora el varón es económicamente improductivo y el sujeto que se ha tornado ermitaño, recluido al interior de la vida doméstica.

Podemos observar con claridad que el varón ha quedado descentrado y que la fuerza motora de la trama recae sobre la figura de una mujer, no solamente autosuficiente que se sostiene a sí misma y que sale a trabajar, sino que se ha convertido en el centro productor del relato, incluso de la subjetividad masculina: es la testigo y a la vez la que formula la historia de la desintegración, en nombre de ambos géneros. De alguna manera, ella resulta ser la “sobreviviente”, la que puede relatar el presente y el pasado, en un gesto de apropiación de lo masculino, del cuerpo del varón y de su presente:

Se extendió así el hilo de un tejido que hoy nos ha fundido en una misma hebra que ya parece imposible de desenredar. Mía, te digo, la pierna, es mía, la rodilla,

su hueso y el tobillo que concluye en el inicio del pie, la sensación de tener una pierna cada vez que se produce un movimiento, la certeza de yacer con la pierna en la cama.

No, me dices, es la mía y me dices con un tono que bordea la súplica, deja mi cuerpo tranquilo, estoy tan cansado, dame paz, al menos déjame esta pierna mía que todavía me pertenece. (Eltit 70)

Vemos así al varón ciertamente “pasivizado”, suplicando que se le deje en paz, que se le dé paz en un reposo que bien podría ser el de su dominio histórico sobre la mujer. Esta nueva distribución del poder al interior del binomio mujer/hombre, se ve confirmada varias veces en la novela. Sin embargo, Eltit no estanca su discurso en una perspectiva de nuevo dominio femenino sobre el varón, sino que está muy consciente de la trampa que la relación de poder misma encierra: cualquier tipo de célula atravesada por la dominación, incluso la célula amorosa, encierra un futuro de fracaso.

(...) esta cama que consumó la muerte y que nos condena a una espera que se reafirma como espera y que sólo parece capaz de acumular decenios (milenios) de desgaste y de ruina, de células muertas, de decadencia en almohadas o en las sábanas absolutamente descoloridas, más aún que la frazada rala que pierde progresivamente su fuente de calor, su forma, su peso, su límite geométrico, un rectángulo tenue que alguna vez fue luminoso y exacto. Observé la máquina de muerte exterminando a la máquina celular. De allí en adelante nos convertimos en meras células, sólo eso. (65)

Pareciera que Eltit, desde los bordes de esa cama y desde los inicios del siglo XXI, nos anunciara el fin del debate sobre la primacía del género masculino y nos llamara a una discusión más honda sobre la historia latinoamericana y universal. La narradora de *Jamás el fuego nunca* no solo recupera un parámetro universalista para igualar tanto a hombres como mujeres en el discurso, sino que a la vez se aproxima a la definición de un rol femenino directivo. Por un lado, tanto hombres como mujeres son igualmente absorbidos en la tragedia de la historia social. Esta perspectiva amplia se mezcla, sin embargo, con un posfeminismo de corte autodeterminista, que plantea que la mujer ya se “ha hecho”, y es actualmente el agente generador de la economía de la célula doméstica. Paradójicamente, si durante la lucha revolucionaria la mujer resultaba dirigida por el varón, tras la derrota histórica y el empobrecimiento social producto del neoliberalismo asentado en Latinoamérica, el sujeto femenino, aunque asume aparentemente un rol vector para el nuevo orden, tampoco parece haber alcanzado una verdadera emancipación.

La embestida que Eltit parece querer llevar a cabo en su novela va a tono con sus fuertes críticas al modelo neoliberal instaurado en América Latina posteriormente a las dictaduras militares. Como sostiene en una entrevista ante el comienzo del nuevo milenio:

-Efectivamente cualquier hegemonía es peligrosa, reductora de sensibilidades públicas y de modelos sociales. El neoliberalismo en una de sus vertientes se basa en la implantación del sentido común –pensar lo mismo, sentir lo mismo, comprar lo mismo–, un sentido común que se programa para favorecer de manera holgada el consumismo. Me parece crucial mantener una pregunta crítica frente a la instalación de cualquier forma hegemónica, me resulta político el mero hecho de establecer interrogantes que apunten, precisamente, a develar la ausencia de pluralismo que porta la actual hegemonía neoliberal. En ese sentido, una cuota de rebeldía política, estética, ética, no le hace mal a nadie. Al revés, puede favorecer la posibilidad de que se cursen diferencias culturales y así descomprimir el

centrismo de la cultura light –testimonialista, desechable– que hoy nos invade.
(Swinburn, párr. 3)

En este sentido, cabe destacar que *Jamás el fuego nunca* no solamente expresa una crítica a la primacía del neoliberalismo en el territorio latinoamericano, sino que el tema aparece absolutamente imbricado a los planteamientos de género. Esto se ve expresado en el episodio en el cual la narradora recuerda su “claudicación” ante la moda, cuando desea comprar un vestido rojo⁸ visto en una vitrina:

(...) ese día en que flaquearon mis huesos ante algo tan irrisorio o miserable como una tela y un diseño que después de todo acechaba en cada una de las vitrinas frente a las cuales no, no, nunca nos deteníamos porque conocíamos su estructura y el poder del cual emanaban, la transparencia del vidrio, y que en un minuto incomprensible abrieron en mí el horizonte de un deseo que habíamos proscrito porque entendíamos o entendía, con el convencimiento propio de una analista calificada, que detrás de cada una de las vitrinas yacía el fantasma expansivo de una dominación que calaba incluso la fortaleza de los huesos, que hacía polvo los huesos para permitir el triunfo de una carne ávida, insaciable en las vitrinas, contingente la carne, cautiva y alienada y disponible para darle la espalda a la historia y al materialismo extraordinario y majestuoso de los huesos. ¿Qué pasó?, me pregunto, te pregunto, en ese instante, ese día exactamente, cómo pude olvidar la frase, la leyenda, el lema, la iluminación de un concepto que yo conocía o que mis huesos recitaban sin dudar, sin pausa, sin el menor titubeo: “Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países”. (Eltit 112)

La cita del final de este fragmento está extraída del *Manifiesto Comunista* de Marx, y hace alusión a un aspecto del capitalismo que es aquel por el cual el poder económico, a través del consumo, constituye a los sujetos en entes deseantes de la mercancía. El hecho de proponer una cita de Marx para explicar el comportamiento de la narradora implica una propuesta para comprender la conducta del consumo como algo inherente a los sujetos en el capitalismo. Es decir, la novela de Eltit no pretende disputarle al feminismo la pancarta de la defensa de las mujeres, sino que parece salirse del ámbito del debate puramente “femenino”, para ubicarse en uno mucho más amplio, que es aquel de la posmodernidad y las condiciones sociales de opresión por las cuales los sujetos resultan reducidos a su experiencia particular. Es desde este posicionamiento que leemos la fuerte aversión planteada por la narradora hacia la industria cultural.

El descentramiento de las demandas feministas no implica, sin embargo, que la autora omita de la trama de la novela la problemática de la violencia sobre la mujer en el ambiente urbano, la cual es una de las preocupaciones insistentemente abordadas por el posfeminismo y, a la vez, un tema que puede catalogarse como uno recurrente en la obra literaria de Eltit. De hecho, en este caso, el retrato de la violencia en la calles y de la violencia sobre la mujer teje audazmente la historicidad, el contexto en el cual la mujer es golpeada, con el problema de género:

Desvalijan, desvalijan, desvalijan.

⁸ Nótense todos los posibles simbolismos del color rojo del vestido que la interpela: la femineidad residual, la pasión ya inexistente, la sangre de los ausentes, el ideal izquierdista obsoleto, entre otras posibilidades.

Van pasando una a una las calles, uno a uno los paraderos, la sangre, las balas, los jóvenes y sus piedras, las sedes bancarias impasibles y transparentes. Todo se mueve a un ritmo enardecido. Pero así es la ciudad, ¿no? Alocada y febril.

Animada y estrepitosa, un verdadero espectáculo.

Pero ahora todo se ha normalizado. Parece, por un instante, una ciudad de otro siglo o de otro milenio; muda, y opaca. Pero justo en la calle opuesta al recorrido del bus, en una casa alejada que podría ser considerada incluso periférica, la mujer embarazada no logra resistir el primer palo en la cabeza y cae sobre el suelo de la cocina. El palo en la cabeza la marea: su fuerza y el sonido seco, óseo. Comprende que debe erguirse, levantarse sobre sus dos pies e intentar huir, hacerlo ya, pararse, pero simultáneamente entiende que el palo volverá a caer una y otra vez, de manera desordenada sobre su cuerpo, la cabeza, las costillas, la pierna, un pie y el brazo.

Le quebró las dos manos.

Esta vez sí la va a matar, un crimen pasional, uno más, el mío, exactamente en este día y cuando pasen no más de siete minutos estará exánime en el suelo de la cocina. Ella lo sabe. Siente que tiene minutos de vida porque el palo en la cabeza o, habría que decir, los palos en la cabeza fueron realmente letales. Va a morir de una determinada manera, los noticiarios nocturnos darán cuenta de su conexión a una máquina que no la reanimará, sólo estará allí para consolidar su fin, su cerebro muerto. Con una censura o un pudor parcial, las noticias mostrarán solo una parte ínfima de las heridas, prohibirán su cabeza, y el pelo empapado en sangre, un pelo pegajoso. Lo último, verdaderamente lo último que alcanzó a pensar la mujer (quizá fuera solo una palabra) correspondía a una orden, párate, párate. Después nada. Todo dejó de significar, no estuvo. Su cara no desfigurada, no, pero sí muy alterada o tumefacta, histórica. Como tu mejilla, el pómulo fracturado. Como yo. Un hueso que se pudo reconstruir hasta dejar una hendidura que marcó para siempre tu ausencia.

(...) Ahora, mientras en la ciudad resuenan los balazos, estarás hundido en la cama, la de siempre, justo cuando ya me bajo del bus, cuando camino lo más enhiesta posible, cuando simulo que no, no me duele la espalda (...) mientras intento aparentar en medio de una caminata vulgar que soy alguien que conozco y controlo. Pero dudo. Dudo y vacilo ante el asombro que me provoca la posibilidad de ser una mujer a la que conozco y a la que controlo. (145-146)

Si algo tienen en común las dos últimas citas, es que ambas realizan un mismo movimiento, que son parte de una misma estrategia estética y narrativa: se desplazan desde lo universal a lo particular, desde lo público a lo privado. En la primera, la narradora comienza mirando un vestido en una vitrina, en la calle, y concluye su reflexión en la misma cama donde se sitúa toda la novela. En la segunda cita, la narradora describe la violencia callejera y vuelve sobre sí misma, apropiándose la violencia que padecen todas las mujeres, y retornando al diálogo en la habitación. Si es posible este movimiento desde lo público a lo privado, desde el contexto social e histórico hasta la intimidad, es porque hay una conciencia social e históricamente atravesada por su época, que impide reducir a la narradora a un modelo de “mujer que escribe sobre la mujer”; sino que se trata de algo mucho más amplio. Planteado desde una perspectiva que podría pensarse como inversa a la que hemos señalado en las obras de Belli, este discurso

posfeminista descentrado de Eltit se hace cargo del discurso histórico, marxista, político, y funda la violencia de género en coordenadas históricas precisas.

Sin embargo, tampoco llega a producirse un enfrentamiento directo con la política institucional actual, lo cual se ve materializado en el hecho de que los protagonistas residen casi exclusivamente en la habitación-cama:

Pensamos de manera obsesiva en los ojos, los míos, los tuyos, nuestros ojos. Recorremos el atlas humano, el más compacto, pero, en realidad, nuestra atención se centra en la disgregación de sus partes, la ampliación desmesurada y artificiosa de cada uno de los órganos y allí, por supuesto, ese enorme ojo con sus intrincadas relaciones. Es espantoso el ojo, monstruoso y ramificado. Cómo podemos soportarlo, cómo pudimos vivir con unos ojos que se iban a agotar hasta atacar progresivamente la decisión y la dirección de la mirada. Miro tu ojo. Te abro al máximo el ojo con mis dedos. (55)

A través de una cuidadosa observación del ojo, lo monstruoso no es la realidad social, sino la mirada misma: como si la responsabilidad final de la derrota recayera en última instancia en los sujetos de la percepción. En esta obra reciente, Eltit parece proponer una mirada más introspectiva y autocrítica de la militancia marxista, antes que un enfrentamiento directo a las instituciones como lo hiciera en obras como *Por la patria*. Esto se debe, en parte, a que existe un reconocimiento explícito de las limitaciones que tiene una visión “aislada” del enfrentamiento con las instituciones, dado su carácter “privado”:

El ojo no ve nada, te digo, no, nunca, es el cerebro, te digo, se trata de una orden. Intento darle un sesgo especial a la palabra orden, enfatizarla y, como siempre me sucede, a mi pesar, repito la palabra y agregó: le entrega una orden al nervio óptico. Estoy segura que es así y sin embargo me dejó invadir por la duda que me asalta ante la realidad del contubernio entre el cerebro y el nervio óptico. Exploro con la yema de mis dedos, el de la mano izquierda, tu globo ocular. (Eltit 56)

Al respecto, José Rivera Soto, en un interesante ensayo crítico sobre la novela, titulado “La muerte del tiempo utópico”, señala lo siguiente:

Es un ojo que rehúsa ver que la fatalidad marxista no se ha cumplido... (...) Esa mano izquierda que escudriña en un ojo que no ve porque el cerebro se niega a emitir la orden pertinente, un ojo que sólo percibe una incomodidad desmesurada con el presente. El ojo no atestigua su propia inscripción en la posmodernidad, se cierra ante la ausencia de la épica que normativizaba el mundo de antaño. (127)

Es decir, a través del reconocimiento del carácter artificioso de la mirada que no quiere ver, Eltit alude al estado duelo de aquellos militantes que no han podido adaptarse al desvencijamiento actual del discurso marxista. A su vez, es esta misma mirada la que recorre el recuerdo de la célula revolucionaria: “La primera célula, aquella que establecimos y que aún no había experimentado la división, la primera de cada una de las sucesivas atomizaciones que los años iban a precipitar” (Eltit 57). Y frente a esta disolución, la única tarea posible en la que la protagonista se refugia es en la recuperación del texto marxista, pero no sin reconocer la vacía experiencia actual que subyace a su fútil estrategia de subsistencia ideológica:

Así te fuiste agotando, así te velaste, así te deshiciste, así desapareciste. Así te veo ahora mismo entregado a explorar tu propio interior. Lo tienes, me pregunto, conservas un ápice de interioridad. ¿En qué estás pensando?, te pregunto, pero antes que me respondas sé de antemano lo que vas a decir: en nada. En nada, me

dices, y por esta vez te creo. Piensas en nada. Pensamos lo mismo. En nada. Siempre. (Eltit 61)

Finalmente, esa “nada” en la que se ha convertido el texto marxista, ese “fuego” en su “rol de frío muerto” que vemos en el título y epígrafe vallejiiano, es lo único que parece subsistir de la militancia, del dogmatismo y de todo discurso igualitario en esta obra reciente de Eltit. De hecho, es sin duda significativo que el verso que la autora escoge como epígrafe de esta novela pertenezca a “Los nueve monstruos”, poema de Vallejo que habla de una profunda decepción ante el fracaso de los proyectos humanos. Llama la atención, sin embargo, que en los últimos versos el poeta parece aun albergar algún rayo de luz combativa: “¡Ah! desgraciadamente, hombres humanos, / hay, hermanos, muchísimo que hacer” (est. 4). A pesar del lamento, para Vallejo existe todavía la posibilidad de “hacer”, de continuar intentando la transformación la sociedad. En contraste, la última frase de esta novela eltitiana expresa una absoluta resignación: “... ya no tenemos nada que perder” (166). Como habíamos visto, en su obra ochentista, Eltit parecía coincidir con la visión ambivalente de Vallejo: reconocía la realidad desalentadora, pero insistía en seguir creyendo en la posible utilidad de los esfuerzos humanos y colectivos. Aparentemente, en *Jamás el fuego nunca*, esos residuos de optimismo vallejiiano parecen estar a punto de extinguirse.

IRONÍA Y ZONAS TRUNCAS EN *EL AMOR ES UNA DROGA DURA*

“El cuerpo, en las mujeres, es un destino” (Peri Rossi 243). Nuevamente, en esta novela reciente de Peri Rossi, las determinaciones discursivas que operan como “marca” del universo simbólico hegemónico por la masculinidad, resultan difícilmente eludibles. La oración/sentencia citada, aparentemente determinista, sintetiza el reverso de los intentos de Nora, personaje protagónico femenino de *El amor es una droga dura* por liberarse de las tendencias esencialistas que colocan a las mujeres en roles circunscritos a la maternidad o al amor sumiso o pasivo. La novela trastoca, entonces, los roles tradicionales de género, pero sin dejar de plantear resultados conflictivos que finalmente desembocan, de manera contrastante a lo observado en la publicación reciente de Eltit, no tanto en una sensación de duelo depresivo, sino en una distintiva actitud de cinismo hacia la inutilidad de las conquistas sociales alcanzadas por el feminismo institucionalizado, y en una afirmación del carácter trunco y transitorio de sus intentos de transgresión.

En el caso de esta novela, Nora está construida como un personaje femenino proveniente de un núcleo familiar fracturado, y que se presenta ante Javier, el protagonista masculino, como un individuo aparentemente indefenso. Por lo tanto, Nora no se corresponde con el esquema de la mujer de la era posfeminista, “exitosa” y “cosmopolita”, sino que es una desempleada que intenta conseguir trabajo como modelo, aunque su búsqueda es infructuosa desde hace varios años. La preocupación de Nora por obtener un empleo, es uno de los ejes que articulan al personaje. Sus acciones, además, la presentan como un sujeto que se resiste a practicar el trato prescriptivo hombre/mujer en el intercambio sexual. El carácter ambiguo de Nora (mujer bella y a la vez no dominable, seductora pero no exitosa en lo profesional) pone de manifiesto a un sujeto fragmentado, que no se cristaliza en ninguna identidad fija, y que expresa una incoherencia, o un híbrido, típico de ciertos procesos subjetivantes de la posmodernidad. Es, en cierto sentido, un sujeto nómada que no se asienta definitivamente en ningún territorio identitario, aunque eso no viene a constituir finalmente en la historia una perspectiva de

liberación de la opresión masculina, sino que desemboca en una mera soledad del individuo: Javier no logrará unirse a Nora, y ella continuará su vida solitaria.

Como lo hiciera hace varias décadas en *La nave de los locos*, la escritura reciente de Peri Rossi continúa una constante lucha contra la llamada “normapatía” (Peri Rossi 250). Una vez más, en esta novela es recurrente la inversión de la norma y la transgresión, sobre todo en lo que respecta a la interacción entre los géneros. Asimismo, parece predominar en la novela un tono altamente irónico a la hora de abordar los irresueltos conflictos de género que se presentan a través de diversas situaciones. Al respecto, Elena Martínez plantea acertadamente en un ensayo crítico sobre la novela que “[I]gido a la identidad aparece el género sexual, el cual se formula a través de la ironía y el distanciamiento” (215). A esto, podemos añadir que en la novela se percibe, además, cierto tono de cinismo y desencanto en cuanto a los efectos concretos producidos por las luchas feministas de las décadas anteriores. En esta obra, si bien la protagonista lleva un tipo de vida que se sustrae a los mandatos tradicionales de la mujer metropolitana, también está atravesada por la conciencia de que su destino laboral ha de ser puesto a prueba recurrentemente.

En varias ocasiones, por ejemplo, notamos que a Nora se le solicitan favores sexuales a cambio de empleo: “Hace una semana hice una prueba –le informé–. Pero no creo que me llamen. El hijo de puta que hacía el casting quería acostarse conmigo” (Peri Rossi 39). Y, aunque queda expresada la “denuncia” a una situación que, al abrirse el siglo XXI, es todavía típica para las mujeres dentro del mundo laboral, la autora pone en palabras del protagonista masculino una reacción irónica: “¡Qué raro, pensó Javier. Otro que quería acostarse con ella, y van...-Te ocurrirá muchas veces... –murmuró Javier.” (Peri Rossi 39). Cuando Nora discute esta situación, Javier (el yo de la enunciación, centro productor textual de la novela) ironiza al respecto, como si, ya de vuelta de las banderas de guerra de un feminismo que se ha mostrado relativamente estéril en sus conquistas, la literatura no pudiera hoy más que ampararse bajo cierto cinismo resignado, y proponer modelos de subjetividad femenina ya no tan claramente militantes y combativos, sino más híbridos. Nora, entonces, es un sujeto que se escapa a lo esperable del deseo masculino, no cede ante el “falo visual” de la cámara de Javier, fotógrafo de profesión, ni puede asimilarse al prototipo de la mujer exitosa del mundo de la publicidad. Asimismo, tampoco parece interesada en la formalidad tradicional que implica la institución del matrimonio: “-¿Casarme? –repetió ella, muy asombrada–. Qué locura –agregó–. He tenido varias relaciones, pero nunca se me ocurriría casarme, detesto los compromisos emocionales” (Peri Rossi 41).

Sin embargo, como alternativa a la opción tradicional del matrimonio heterosexual, la novela no plantea la bisexualidad o las relaciones lésbicas como tipos de relación superadoras. “También me he acostado con algunas mujeres –informé–. Pero no ha sido diferente que con los hombres –dijo–. También hubo problemas de celos, de posesión, de dominio” (46). Así, la potencia de la transgresión a la norma heterosexual y matrimonial, resulta planteada, pero a la vez explorada como una continuación de las condiciones hegemónicas, de la arraigada vinculación social al orden burgués. Acercándose a los postulados teóricos butlerianos, la autora parece plantear que el dominio y la posesión no son elementos ideológicos de los que sea posible sustraerse. He aquí la visión escéptica de Peri Rossi respecto de una posible liberación social a partir del planteamiento de luchas “parciales” como las de los movimientos feministas.

De igual manera, como veremos más adelante, este escepticismo de Peri Rossi hacia los planteamientos que reducen la liberación social a la liberación sexual podría leerse también como una crítica del desapego emocional y político que los sujetos de la posmodernidad encarnan y postulan. Encontramos, por ejemplo, una alusión directa al hecho de que los residuos

de la simbología de izquierda se han convertido en meros artículos de colección, en meras imágenes icónicas que circulan en el mercado:

Javier detestaba este nuevo giro de la moda que pretendía recuperar, en Occidente, algunos de los símbolos y productos de la antigua Unión Soviética. En los pocos días que llevaba en la ciudad ya había visto una marca de perfumes Lenin (antiguamente, a nadie se le ocurría comprar perfumes en la URSS), varias Leicas de ocasión, Insignias al Trabajo con su lacito rojo, Insignias al Mérito Civil con su lacito verde, billetes y monedas en desuso y uniformes del antiguo ejército soviético. Alejados de su contexto habitual, sin embargo, estos objetos tenían otro relieve, eran más exóticos, como ocurría con las latas de sopas Campbell's. (194-95)

Con tono irónico, Peri Rossi parece señalar que el dogmatismo marxista, que fuera vector ideológico del feminismo en décadas pasadas, ha sido reducido a retazos ornamentales consumidos por la cultura popular.

Podemos afirmar, entonces, que el discurso de Peri Rossi en la actualidad ha evolucionado hacia una zona crítica del feminismo en su dimensión política, ya que la visión desencantada que esta novela expone, abarca también la ironización del feminismo. Esto lo vemos nuevamente plasmado a través del personaje de Gema, que asume el rol de esposa de Javier, aunque legalmente no lo sea. El personaje de Gema está, en gran medida, representado como producto del movimiento feminista emergente en las décadas previas: dibujante profesional, “autónoma” (Peri Rossi 18) y compañera de trabajo de Javier en la misma empresa y en un puesto equitativo. Sin embargo, en lo que compete a la relación de pareja, aparece representada como una mujer abnegada al hombre, como una versión del feminismo que incluye la afirmación de los roles tradicionalmente establecidos. En este sentido, la “sensibilidad” de las feministas, resulta demoledoramente dilapidada por Peri Rossi. “[E]staba la sólida, tranquila y agradable vida, con Gema. Le había pedido que se quedara junto a él, y ella aceptó gustosa, como si no hubiera deseado otra cosa en la vida” (17). La mujer, en el caso de Gema, oficia de sujeto pasivo que reacciona al deseo del hombre. De esta manera, la autora parece sugerir que las posibles acciones de las mujeres, aun de aquellas que son producto de las conquistas feministas, serán siempre redistribuidas funcionalmente en la economía simbólica del patriarcado.

Como hemos establecido anteriormente, la manera en que Peri Rossi ironiza sobre el feminismo podría acercarla a una postura teórica butleriana. Sin embargo, debemos preguntarnos cuál es la representación alternativa de mujer que Peri Rossi expresa frente al modelo de Gema. Respondiendo a esto, en la novela, Nora expresa un modelo alternativo de mujer metropolitana, que presenta varias “deformidades” respecto al canon de género. En cuanto a la sexualidad, Nora se describe como bisexual, y esta orientación está representada de manera tal que no resulta una opción liberadora de las relaciones de posesión y dominio, como ya hemos establecido. Sin embargo, en cuanto a la relación heterosexual con Javier, Nora logra subvertir el esquema de dominio del hombre sobre la mujer, en un arco que se traza desde una evasión activa del encuentro, hasta la inversión completa de la dinámica de poder sexual.

En cuanto a lo que denominamos “evasión activa del encuentro”, nos referimos a la desarrollada por medio de la presencia de la voz de Nora en su contestadora. Este modelo de mujer puede ser leído como una presencia que opera seduciendo a Javier y dilatando un supuesto momento en el que se consumaría el encuentro sexual. Es decir, Nora no escapa meramente al encuentro con Javier, sino que está presente, como una presencia fantasmagórica, de manera tal que alimenta las múltiples fantasías que se apoderan de Javier. Esto parece operar como el

elemento que inicia el proceso de inversión del conocido esquema falocéntrico de dominio. El mensaje, que sistemáticamente se repite en la novela, reitera: “Hola, soy Nora. En este momento no puedo atenderte, pero si dejas tu mensaje, te llamaré lo antes posible” (23). Inmediatamente comienza la inversión del dominio, por la cual Javier, que se comporta como un cazador en busca de la presa aparentemente “dominable”, resultará dominado.

Un mensaje complaciente, pero que lo dejaba insatisfecho: no quería hablar con la voz de Nora grabada, quería hablar con ella misma; y si era posible, escuchar su risa cálida, algo salvaje; y si era posible, mirarla a los ojos, tocar sus mejillas, besarla, abrazarla. (...) Siempre, la voz del contestador automático, que terminó por parecerle fría, metálica. Quizás Nora se había ido de la ciudad, o no tenía ganas de hablar con él. Quizás había ligado con otro (o con otra) y no se encontraba disponible. (Peri Rossi 50)

En esta cita vemos cómo la voz de Nora opera iniciando la cadena por la cual Javier no puede aprehender las verdaderas razones de un sujeto que permanentemente se escapa. Este no es el modelo maternal, compasivo y sumiso que vimos en Gema. Al contrario, Nora podría estar, en el preciso momento en que es requerida, realizándose subjetivamente de múltiples maneras: con otro, con otra, de viaje. El deseo, a partir de este esquema, se presenta como la imposibilidad de alcanzar, de asir a Nora. “Es la índole del deseo: se desea lo que no está” (Peri Rossi 213). En este “no estar” de Nora, puede leerse tanto su ausencia física como su presencia fantasmagórica. La inversión del dominio, seguirá desarrollándose, cuando Javier acceda a tomarle fotografías a Nora, y le entregue su cámara, representación fálica y de la mirada deseante. Se completará así el arco por el cual este personaje representa un modelo de mujer que rechaza fuertemente cualquier encasillado identitario que implique pasividad.

Por otra parte, la razón por la cual el personaje de Nora “desencaja” con los modelos de mujer ya asimilados por Javier, es porque justamente ella no responde a los rasgos maternidad, sumisión y belleza pasiva, que Javier sabía identificar en mujeres como Gema, o como la evocada mujer de Santo Domingo:

(...) podía recordar perfectamente la poderosa atracción que experimentó una vez, en Santo Domingo, ante una nativa: en contraste con las mujeres hermosas que veía habitualmente en los estudios o en las pasarelas, la nativa de Santo Domingo lo sacudió como un rayo. Gozó de esa mujer como un fruto maduro y exótico, pero lleno de un sabor que apelaba a sus sentidos de una manera nada sofisticada. (Peri Rossi 22)

Esta mujer, a pesar de ser “exótica”, resulta habitual, ya que es alguien de quien Javier puede gozar, operando de acuerdo a la norma de posesión hombre/mujer. Además, en este episodio, podemos quizás leer una intervención de Peri Rossi en cuanto a ciertas tendencias del posfeminismo por las cuales se aborda lo étnico desde una perspectiva que linda con el exotismo en ciertas apropiaciones literarias, para las cuales la recuperación de lo nativo o lo mestizo ha dejado de representar un imperativo (o un “dogma”), y se ha convertido en un mero detalle pintoresco. El personaje de Nora, sin embargo, rompe con ambos modelos literarios tradicionales, ya que, así como no completa el estereotipo de la mujer conyugal que sí representa Gema, tampoco sigue aquel estereotipo de la mujer primitiva, no cosmopolita.

El amor es una droga dura articula, entonces, primordialmente en su trama a dos modelos de mujer, que plasman en sus representaciones una discusión en torno a la subjetividad femenina. Por un lado, el personaje de Nora, representa a la mujer que pretende escapar a los roles preestablecidos del género, en cuanto esencia inmutable, formulando una serie de prácticas

no asimilables en la economía discursiva canónica del género (tales como la bisexualidad o el rol activo en la relación hombre/ mujer). Por otro lado, el personaje de Gema, es una mujer fácilmente asimilable a los roles de esposa/madre. “Es cierto que Gema le había insinuado varias veces el deseo de adoptar a un niño del Tercer Mundo, pero él demostró escaso interés” (35). Aunque no concreta su anhelo de maternidad en la novela, Gema actúa en todo momento de manera maternal con Javier. Asimismo, a la hora de plasmar un personaje como Nora, Peri Rossi parece acercarse al planteamiento de Butler, por el cual el sujeto puede asumir experiencias subjetivantes y de tipo experimental, aunque siempre en el marco de un orden simbólico dominante que regula dichas prácticas y las asimila a los cánones. Por ello, más allá de las transgresiones de Nora y del “desajuste” del deseo que le produce a Javier, la novela no expresa un “final feliz” por el cual los individuos logran emanciparse del orden simbólico dominante.

En este contexto, resulta interesante notar que, a pesar de ser Nora el personaje transgresor, Javier no deja en ningún momento de ser el sujeto de autoconocimiento de la novela, y Nora no parece evolucionar en tanto personaje hacia ningún tipo de indagación de su identidad. En esta novela de Peri Rossi, la representación del hombre opera como un polo coherente con la representación de lo femenino no convencional de Nora. Javier, a medida que es seducido por Nora, resulta colonizado por un régimen simbólico que lo traveste en términos identitarios. Entonces, asume una serie de rasgos típicos del canon de género que corresponden tradicionalmente a una construcción de lo femenino: los rituales de preparación de su ropa antes de encontrarse con Nora, la compra de regalos delicadamente pensados y el padecimiento del llamado síndrome de Stendhal (obsesión por la belleza captada visualmente), resulta la variante masculina del “bovarismo”, forma literaria de la obsesión de la mujer por el hombre. De hecho, Elena Martínez señala que “[c]ontrariamente a la asociación tradicional del sujeto masculino con la razón, y el femenino con los sentimientos, la novela presenta a un Javier impulsivo y exagerado en la expresión de sus emociones, mientras que ella [Nora] aparece fría, indiferente y calculadora” (218). A esto podemos añadir que Nora afirma detestar los “compromisos emocionales” (Peri Rossi 41), le gusta “ser independiente” (43) y no ha “conseguido ser fiel por mucho tiempo” (43). En este proceso de inversión y de puesta en crisis de la identidad masculina canónica puede delatarse una interesante convergencia entre Peri Rossi y uno de los postulados centrales del posfeminismo: la afirmación de la situación de opresión de la mujer, resulta ineficiente si las tematizaciones al respecto son reducidas a lo femenino y su correspondiente rol de víctima. Es evidente que, a casi dos décadas de haber escrito *La nave de los locos*, Peri Rossi sigue considerando necesario el interrogarse acerca de la identidad masculina, ya que toda práctica que pretenda erosionar el llamado dominio falocéntrico sobre el discurso, debe ser capaz de poner en crisis todas las identidades clasificatorias, lo cual incluye la masculinidad.

Uno de los mecanismos que utiliza Peri Rossi en *El amor es una droga dura* para representar la masculinidad en crisis es la propuesta de una tematización del deseo en tanto adicción. Esta tematización coloca en primer plano la dimensión de la frustración por no poder obtener lo deseado. En este sentido, Margarita Saona afirma en un ensayo crítico que precisamente esa perplejidad y el estado de permanente espera de Javier respecto a Nora revelan “el carácter ficticio, fantasmático de la ficción dominante” (párr. 17), que sostiene la cultura de la posesión masculina. Es por eso que el carácter fálico de la cámara fotográfica de Javier representa la primacía del hombre sobre la mujer, y la posibilidad de poseer a Nora. Como también observa acertadamente Saona, Javier se ve arrebatado en su virilidad por Nora, quien logra apropiarse de la cámara (párr. 20), posicionándose en el rol del hombre y poniendo de esa manera en crisis la subjetividad de Javier. “¿Era un fotógrafo desprovisto de falo? ¿Le había

cedido su falo a Nora, en el acto de amor más generoso que un hombre podía hacer?” (Peri Rossi 221). En el momento en que esto ocurre, la estructura binaria entre hombre y mujer se ve parcialmente invertida, y luego de ello Javier ingresará en una decadencia física que derivará en la hospitalización. Así como Madame Bovary enloquece por “seguir al pie de la letra” el formato del amor leído en las novelas, Javier se descompone por seguir el mandato cultural de su masculinidad al pie de la letra. Como bien apunta Saona, en un gesto similar al articulado en *La nave de los locos*, en esta novela reciente de Peri Rossi, la adicción al amor, la adicción a Nora, es la manifestación literaria de un planteamiento crítico respecto a la identidad masculina (párr. 5). Es decir, el hombre, al momento de ser dominado por una mujer que ocupa su rol, pierde el control de su cuerpo y pone en riesgo su sobrevivencia, o más bien, la sobrevivencia del esquema de poder de dominación masculina.

En el deseo de Javier por Nora, Peri Rossi presenta entonces la dinámica de la posesión violenta, pero invertida, desde el punto de vista de los roles. Cuando Nora toma el control, Javier no consigue dominarla ni completar la relación sexual. Asimismo, en otra escena, cuando Javier le toma fotografías a Andrea, colega y cómplice sexual de Nora, la protagonista femenina nuevamente se adueña de la cámara, destituyéndolo del control.

Javier las contempló, extasiado: le pareció que estaba ante un fragmento de las Tres Gracias, pero no eran Tres aunque Nora valía por dos) y se trataba de las Gracias contemporáneas : la seducción, la ambigüedad y la nueva mujer, la mujer del futuro, que surgía de los residuos del pasado, de las antiguas frustraciones, de los deseos reprimidos. (218)

Aquí, en un gesto casi paródico, Peri Rossi parece querer dejar claro que esta “nueva mujer”, esta “mujer del futuro” nada tiene que ver con la “mujer militante” o “guerrillera” del feminismo ochentista, la cual, al fin y al cabo, era una reproducción a imagen y semejanza del “hombre nuevo” del discurso marxista (y que viéramos claramente representada en la Lavinia de Belli). Desde su particular prisma posfeminista, Peri Rossi nos enfrenta a una concepción radicalmente distinta de lo que es la “nueva mujer” actual. Asimismo, en una aparente evocación de la “medusa” de Cixous, la autora nos plantea que lo revolucionario en esta “nueva mujer” radica en la celebración y el acogimiento de sus poderes de seducción, en el reconocimiento y manejo de los códigos de la sexualidad y del género como constructos ambiguos y manipulables, y en la abierta manifestación y el pleno disfrute de un deseo sexual voraz y fluido, que amenaza con invertir los posicionamientos de poder. Frente a esta des-posesión que logran Nora y Andrea como representantes de la “nueva mujer”, el varón se ve reducido a ser un mero espectador. “Ambas se miraban entre sí, colgadas por el humo del porro, y Javier pensó que no podía penetrar en esa intimidad, en esa comunión más que como un testigo, como un espectador privilegiado, pero pasivo” (226). Más aun, haciendo otro guiño paródico, la autora enuncia la siguiente idea mediante el fluir de los pensamientos de Javier: “Al hombre, entonces, sólo le tocaba contemplar, convertido en el ojo por excelencia: el *voyeur*. El primer *voyeur* había sido Dios, que, inmensamente aburrido, construyó el mundo para tener algo que mirar, más que a sí mismo” (219). Con este gesto “irreverente”, la autora trivializa y se burla abiertamente del discurso religioso, narrativa fundante y máxima, que ha sostenido y perpetuado la estructura de poder “patriarcal”.

Mientras el discurso religioso y la injerencia masculina se minimizan, el deseo lésbico aparece, por momentos, evidentemente glorificado, al describirse (también desde la subjetividad de Javier), como “complicidad, erotismo, magia, seducción, fantasías correspondientes” (219). Simultáneamente, desde su perspectiva externa, Javier asocia el acto erótico entre Nora y Andrea

con el de “hermanas incestuosas” (222), con lo que Peri Rossi parece querer puntualizar el carácter ajeno de la mirada masculina hacia el deseo lésbico. Más adelante, en otra escena que dialoga directamente con *La nave de los locos*, Nora se viste de smoking, esculpiendo así exteriormente el rol masculino que ha asumido en el juego de seducción. Por su parte, Javier la ve “hermosa” y “auténtica” (223). Peri Rossi explica textualmente, en las palabras del protagonista, las implicaciones de este acto travesti: “Una mujer vestida de varón: el deseo doble, ambiguo, múltiple” (224). Al travestirse, el deseo entonces se complejiza, se invierte, se abre a infinitas posibilidades. Finalmente, el único momento en el que Javier consigue consumir la relación sexual con Nora, este no es dueño de sus actos, sino que ha sido completamente dominado. “En algún momento Nora lo montó, pero él estaba drogado, borracho... Navegaban... Entre ambos –entre su cuerpo y la fantasía de su cuerpo– se había establecido una comunión, una corriente que iba y venía. Desaparecieron los límites” (230). En la escena, hay un “goce” pleno, pero inevitablemente pasajero. El placer se describe como un “fragmento de eternidad” (229) que no es posible atrapar. “De pronto se dio cuenta de que no tenía urgencia por follar. Los tres estaban compartiendo algo que no tenía nombre, algo que les daba bienestar, algo sin ansiedad, sin angustia, sin prisa, sin finalidad orgásmica” (227). En este momento, el sujeto masculino adquiere rasgos tradicionalmente adscritos al ámbito femenino, lo que parece arrebatarse los cimientos subjetivos sobre los que se había basado su dominio sexual.

Serían la misma cosa: Javier tendría los senos de Nora y ésta, su torso sin vellos... Javier caminaría con esa sinuosidad felina de Nora, y Nora, con sus largos pasos de macho. No tendría que preocuparse por dónde estaba, qué hacía, con quién se citaba, porque transustanciado, sería un todo con ella. La unión absoluta. Eso: quería dejar de ser un individuo solo, aislado –lo había sido durante más de cincuenta años–, para ser-en-la-otra. De dos, hacer uno solo. (234)

A partir de esta especie de “transustanciación”, Javier será hospitalizado y su obsesión por Nora terminará, ya que el encuentro entre ambos se ha producido bajo parámetros distintos a los de la dominación masculina. Es entonces cuando la soledad se instala como ambigua resolución a la vida de los personajes, quienes deciden tomar rumbos separados.

Como podemos observar, en *El amor es una droga dura*, el sujeto masculino resulta fuertemente puesto en cuestión en sus aspectos hegemónicos. Javier realiza un viaje de autoconocimiento que lo enferma físicamente. Peri Rossi ha sido consistente, como lo confirma el caso de *La nave de los locos*, en su preferencia por escoger protagonistas masculinos. Esta selección recurrente parece expresar un marcado interés de ampliar los parámetros de la construcción de la masculinidad, haciendo hincapié en la mirada masculina como un aspecto necesario para indagar las relaciones de poder hombre/mujer con una profundidad que el unívoco uso de personajes femeninos no permitiría.

En *El amor es una droga dura*, Javier es, además, un sujeto impregnado por la cultura neoliberal, adicto al trabajo y a la cocaína, como un paradigma del “yuppie” posmoderno de las capitales. El sujeto masculino, en la novela, aparece así “debilitado” a la par que la mujer representada por Nora se fortalece en tanto productora de experiencias subjetivantes (como la bisexualidad o el incumplimiento del rol conyugal), aunque este estado de fortalecimiento resulte ser transitorio y parcial. De la misma manera, tanto el trabajo de Javier con la fotografía como su carácter de seductor compulsivo, ingresan en una zona trunca. La imposibilidad de poseer a Nora, plantea un desafío por el cual se desarrolla toda la trama de la novela. De hecho, en las páginas iniciales de la novela aparece por primera vez una de varias citas de Jacques Lacan, psicoanalista francés muy estudiado por las teóricas pos/feministas. Peri Rossi incluye dicha cita

con el aparente objetivo de afirmar el paralelismo entre la fotografía y el orden fálico: “La mirada es la erección del ojo” (30). La cita de Lacan escogida por Peri Rossi asocia la fotografía a la posesión fálica. La fotografía viene a ser, entonces, el vector que dirige el deseo de Javier hacia su objeto, con el objetivo de poseerlo y, por consiguiente, constituirse como sujeto masculino. Sin embargo, así como un realismo fotográfico no es posible, dada la mediación de la imagen, tampoco es posible la aprehensión final del objeto de deseo: Nora.

La novela expresa también las fallas del discurso hegemónico a través de la descomposición física de Javier, quien termina su aventura de seducción hospitalizado. Este estado enfermizo final contrasta claramente con el comienzo del relato, cuando Javier se muestra absolutamente reacio a comprender que su cuerpo debe ser cuidado especialmente, ya que por su composición de clase, él cree no correr ningún peligro:

(...) la muerte era algo que sólo concernía a los pobres (...) Los hombres de negocios a veces sufrían infartos, pero se restablecían en lujosas clínicas privadas y luego se dedicaban a jugar al golf y a invertir en Bolsa a través de agentes. Sólo los pobres seguían muriendo: las inundaciones arrasaban sus chozas, los rayos los partían en dos, las sobredosis de heroína los envenenaban en los sucios portales de los edificios o se mataban entre ellos, disputando por un casco de vino. Había pobres que entablaban guerras con otros pobres por motivos raciales o religiosos y los maridos pobres solían matar a sus esposas pobres. Pero la gente con la que él estaba obligado a tratar por motivos profesionales parecía estar suficientemente protegida de la muerte. De manera inconsciente, trasladó esa protección a sí mismo. (Peri Rossi 11)

Este es el marco social en el que debe leerse, a la vez, la transgresión de Nora. Peri Rossi parece preguntarse: ¿es posible una transgresión efectiva en un marco dominado por una posmodernidad reacia a cuestionar el orden social vigente? ¿Se puede llevar a cabo algún tipo de experimentación subjetivante que no desemboque en la afirmación de lo dado? Las “marcas” sociales que hacen improbable una liberación real de la mujer (ya que el cuerpo –destinado a ser irrevocablemente deseado por el hombre– es un destino), operan a la vez como el universo de condiciones en las que se inscriben las transgresiones de Nora, y parecen implicar cierto nivel de fuga pasajera de las normas de género. Si bien podría argumentarse que la potencia de la transgresión resulta disuelta sobre el final de la novela, no es menos cierto que la misma opera en el transcurso del relato como una reformulación de los cánones del deseo en la relación hombre/mujer. Esta parece ser la contradicción que recorre a esta obra reciente de Peri Rossi, que se debate entre el deseo y sus posibilidades, entre el posfeminismo y su esterilidad.

Conclusiones

El duelo ante las trizas

En su conocido ensayo de crítica cultural, *Residuos y metáforas*, Nelly Richard utiliza el concepto de representaciones “trizadas” (15) para referirse a los escritos producidos por mujeres, cuyos recuerdos han sido fragmentados por la violencia de la dictadura. Estableciendo con Richard una intertextualidad tal vez no tan inconsciente, a través de este trabajo he articulado la noción de “quiebre”, no solo para describir el producto textual de las escritoras aquí analizadas, sino para referirme al distanciamiento ideológico y estético ejercido por ellas en lo que respecta a una sintomática rigidez doctrinaria en el discurso feminista latinoamericano de la década del ochenta. Invoco la terminología de Richard debido a la estrecha relación causal que existe entre el quiebre y las trizas, al entenderse estas últimas como consecuencias inevitables e inmediatas del acto de ruptura que implica lo primero. El asunto se complica, sin embargo, cuando ante las trizas ideológicas producidas por el necesario quiebre, surge cierta estética de duelo. Al aludir a una “estética de duelo”, establezco un diálogo con la propuesta de Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota*, obra crítica en la que analiza un corpus literario que, en gran medida, coincide con el de Richard, al emerger ambos de la experiencia posdictatorial latinoamericana. En su crítica, Avelar hace una rearticulación de la noción freudiana de “duelo” para describir la estética que impregna los textos posdictatoriales. A partir de estos referentes, propongo como conclusión de este trabajo que, en una dinámica similar (aunque jamás exactamente paralela), la estética del duelo enmarca los textos recientes que Gioconda Belli, Diamela Eltit y Cristina Peri Rossi producen, desde la experiencia de la desintegración del discurso teórico feminista y la asimilación del mismo a una hegemonía neoliberal globalizada, en la que su poder contestatario queda marcadamente erosionado.

Ante tal argumento, podría plantearse como irónico que el mismo quiebre orquestado por estas escritoras en la década del ochenta, produzca ahora una atmósfera de duelo en sus textos recientes. Sin duda, es cierto que el feminismo latinoamericano se ha desvinculado, se ha distanciado de la militancia política; los “dogmas” finalmente se han quebrado. Pero tampoco imperan las zonas intermedias que defendían las ochentistas. El discurso neoliberal se ha impuesto y ha impulsado el péndulo ideológico, diestramente, hacia el otro lado. Es debido a esa pérdida y debido a la imposición de un nuevo discurso con síntomas dogmáticos, que se manifiesta el duelo en las obras recientes de nuestras escritoras. En su clásico escrito sobre el tema, Freud define el duelo como “la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc” (2). En el caso de nuestras escritoras, el imperativo del duelo emerge de la percibida pérdida de viabilidad de un ideario feminista inclusivo y contestatario, que no se dogmatiza en sí mismo, pero tampoco se asimila a las nuevas hegemonías.

Es necesario aclarar que, al señalar que estas obras recientes están enmarcadas en una estética de duelo, no pretendemos restar importancia al meritorio trabajo de rearticulación y quiebre llevado a cabo por estas escritoras en sus novelas ochentistas. Indudablemente, tanto Belli como Eltit y Peri Rossi se colocaron a la vanguardia del debate estético y teórico de la década, y anticiparon muchas de las revisiones que finalmente ha adoptado el posfeminismo. Entre ellas, se encuentra la idea central en cuanto a que el género debe continuar resistiéndose a una definición fija. En otras palabras, la concepción de las identidades genéricas y sexuales como transversalidades discursivas y no como estructuras rígidas, que tanto exploran estas escritoras

en sus obras ochentistas, es ahora parte integral y asumida del pensamiento posfeminista. De igual manera, tal y como lo anticipan nuestras escritoras, el discurso igualitario que coloca al patriarcado como única fuente de opresión hacia las mujeres pierde centralidad en el posfeminismo. Así, se dispersan conceptualmente las posibles fuentes de opresión de género en múltiples interacciones que incluyen el aspecto simbólico, étnico, y las amplias y complejas dinámicas del deseo sexual.

Simultáneamente, podríamos argumentar que, en lo que respecta a su implícito llamado a una saludable distancia entre la potencial rigidez de los discursos ideológicos militantes y la producción estética, las expectativas de nuestras novelistas han sido tal vez excesivamente rebasadas. Lo que se manifestaba en sus obras ochentistas como un quiebre necesario para flexibilizar un discurso feminista que amenazaba con dogmatizarse, se manifiesta en su producción reciente como una expresión de duelo ante la marcada despolitización y desideologización del posfeminismo actual. Es preciso recordar que, según lo hemos planteado, su propuesta a través de la ruptura estética nunca fue la despolitización absoluta del feminismo o de la literatura, sino la de mantener la vitalidad cuestionadora de cada discurso, mediante una interacción balanceada y saludable entre ambos, evitando así su mutuo anquilosamiento.

Sin embargo, al examinar sus obras recientes, no parece ser ese el resultado que perciben nuestras escritoras ochentistas en cuanto a la direccionalidad del discurso posfeminista. La táctica posfeminista en cuanto a hacer una crítica del esencialismo de las posturas identitarias, pero a la vez continuar utilizando la categoría “mujer” para disputar institucionalmente las demandas políticas, no parece haber dado resultados del todo fructíferos y satisfactorios, según están planteados por las novelistas. Al contrario, sus escritos más actuales parecen denunciar la esterilidad de lo que Ana Forcinito ha llamado en *Memorias y nomadías*, la institucionalización de un “feminismo global”, que ha “perdido su potencial subversivo” (16). Es por ello que, irónicamente, percibimos en los textos recientes de nuestras escritoras cierto cinismo frente al resultado, cierto duelo frente a la aparente defunción del elemento emancipatorio e, incluso, cierta nostalgia por los “dogmas” feministas que una vez ellas mismas rearticularon, quebraron y abolieron.

Es indudable, sin embargo, que la expresión de la estética del duelo se articula de maneras muy distintas en cada uno de los textos recientes de nuestras novelistas. Incluso, podríamos argumentar que tanto la índole como la intensidad de la manifestación del duelo parecen corresponderse directamente al grado de ruptura o quiebre que cada una de las escritoras efectuara con relación a los llamados “dogmas” feministas en sus obras anteriores. En el transcurso de este trabajo he planteado que, en las obras ochentistas de cada escritora, se manejan distintos niveles de ruptura, distintos enfrentamientos o choques con los dogmas, que van desde la mera rearticulación hasta el quiebre y la abolición de los mismos. Igualmente, en sus obras recientes, persiste una relación conflictiva con los preceptos feministas, esta vez, manifestada en reacciones complejas y ambivalentes al encarar la desintegración de estos como armas del discurso estético y político. En otras palabras, postulo que mientras más violenta fuera la crítica de cada escritora al feminismo latinoamericano ochentista, más profunda y estridente es, a su vez, la estética de duelo que se percibe en sus respectivos textos recientes.

Si revisitamos, primeramente, nuestro análisis del discurso de *El infinito en la palma de la mano*, obra reciente de Gioconda Belli, podríamos concluir que este se enmarca en lo que, parafraseando a Freud, Avelar llamaría “duelo en triunfo”, término con el que describe el tono aparentemente celebratorio y “retumbante” que distingue a la escritura del boom (50). Avelar sostiene que la escritura del boom exhibe solo una aceptación parcial y contradictoria con

relación a la derrota del propuesto proyecto moderno de redención a través de las letras y la “pérdida del estatuto aurático del objeto literario” (50). Según el crítico, los escritores del boom muestran una postura fluctuante entre la euforia y el duelo ante el fracaso del proyecto letrado de la modernidad, ya que así como plasmaban la ineludible experiencia de la derrota, “la acolchaban bajo la grandiosa narrativa de ascensos y descensos propia al símbolo” (28). De forma paralela a los escritores del boom, Belli recurre a la reescritura de la gran narrativa fundacional como punto de partida para su novela reciente. Sin duda, hay en la escritura de Belli una tendencia a darle continuidad al proyecto de la modernidad a través de la insistencia en la revisión de los grandes relatos, en este caso, del texto bíblico.

Igualmente, a través de este trabajo, hemos identificado al discurso feminista como una de esas narrativas redentoras modernas ante la cual Belli, emulando los gestos de los escritores del boom, asume una postura oscilante entre dogmatismo y autocrítica, constructivismo y esencialismo, subversión e internalización, y tal vez más recientemente, entre euforia y duelo. Debemos recordar que, entre nuestro trío de escritoras, es Belli quien se mantiene más apegada a los dogmas feministas, limitándose a articular en su obra una crítica o reformulación de los mismos, que no llega a la ruptura que vemos en la obra ochentista de Eltit o Peri Rossi. A diferencia de estas últimas, Belli parece querer insistir en la vitalidad del estatuto aurático y redentor tanto del discurso feminista como de la literatura misma. De hecho, en una reciente entrevista, la autora articula una reflexión sobre el proceso creativo de *El infinito en la palma de la mano* en la que se trasluce dicha postura:

Acabo de terminar una novela sobre Adán y Eva. (...) Tiro la idea de que este artista Creador creó primero la obra final y, después, cuando Eva muerde la manzana, empieza la historia. El paraíso es el fin, no el principio. Va a llegar el paraíso cuando aprendan a conocerse, cuando descubran el conocimiento. Al morder la manzana empieza el proceso de construcción del ser y de la historia. Ahí está el reto de la poesía y de la novela: hacerte desear esa realidad, hacerte desear esas utopías, aunque no existan. (Carrero, párr. 6)

El discurso escrito, ya sea ideológico o literario, sigue representando para Belli terreno fértil para la construcción de las utopías que ella misma reconoce como inexistentes. De ahí el proceso incompleto de duelo que se percibe en su novela reciente, duelo que se aferra a la nostalgia esencialista, duelo que insiste en revitalizar el discurso emancipatorio, “duelo en triunfo” que enmascara un estado de negación ante el inevitable desgaste de lo que, en la década del ochenta, fueron los dogmas feministas.

En el caso de *Jamás el fuego nunca*, texto reciente de Diamela Eltit, el imperativo del duelo es, no solo el marco fundamental, sino el tema abiertamente explorado y manifestado en el texto. El proceso de duelo en esta novela parece encontrarse en una etapa más avanzada que en la obra de Belli. Más allá de un luto emergente, este texto en particular abarca la asimilación del desencanto causado por la desintegración ideológica de los discursos de resistencia, entre los que se ubica el discurso feminista. A casi dos décadas del desmantelamiento del régimen autoritario en Chile, se ha hecho evidente que la restauración del elemento “aurático” o utópico de estos discursos contestatarios es una aparente imposibilidad ante la realidad globalizada que se impone. El luto resignado que se percibe en el texto surge, no tanto por la certeza de la imposibilidad de restauración de nuevos proyectos utópicos (ante los cuales Eltit planteó siempre una postura inequívocamente escéptica y activamente transgresiva), sino debido a lo que vislumbra como una progresiva y arrasadora reducción de los espacios de flexibilidad discursiva propulsados por la autora desde su novela ochentista. El lenguaje del capitalismo globalizado se

ha constituido en el actual discurso autoritario que, disfrazándose de aurático, ha desplazado a lo femenino y otros sectores subalternos hacia nuevos posicionamientos igualmente estériles de poder. Por eso este largo proceso de duelo elitiano, en el que se reexamina, incluso, la propia injerencia.

Como hemos afirmado en el transcurso de este trabajo, durante los ochenta, Eltit participa en el quiebre de los llamados dogmas feministas al plantear en su narrativa una abierta resistencia a perpetuar cualquier postulado que se perfilara como rígido e incuestionable. Las trizas que resultan de ese quiebre seguían siendo, sin embargo, parte de su materia prima o del componente central de su obra subsiguiente. Esas trizas ideológicas que Eltit había preferido ver dispersas, aunque siempre en vital circulación, parecen ahora haber sido barridas y absorbidas por el nuevo discurso hegemónico. De hecho, abordada específicamente en una entrevista reciente en cuanto a cómo los actuales focos de poder se han apropiado de la palabra “feminista” al punto de que las nuevas generaciones de mujeres parecen atribuirle una connotación negativa, Eltit se manifiesta en términos contundentes.

Lo que tienen de interesante las generaciones post 80, te diría yo, es que, más allá de su autodefinición, ya tienen incorporada la noción de género. Ahora, lo que no se ha producido socialmente es la igualdad, ya que el escenario sigue desigual. Siempre la mujer ha sido cautiva por ciertos terrores, como ahora el terror de ser feminista, que es un terror inoculado. (...) Pero estas mismas mujeres, después incorporadas a vidas literarias o vidas laborales, matrimonios o a relaciones de pareja —no importa su predilección sexual—, se van a dar cuenta del problema del poder. Entonces ahí van a repensar este problema, pues no les queda otra alternativa. (Salazar, párr. 2)

Percibimos aquí un firme convencimiento de la autora chilena en cuanto a que, pese a los necesarios quiebres con la rigidez programática, los aspectos emancipadores de este discurso de resistencia tienen todavía vigencia y son, sobre todo, absolutamente rescatables. Sin embargo, según planteado por Eltit, este inexorable proceso de recuperación se encuentra bajo el asedio de un sistema cuyo fin es el de absorber y “desarmar” todo discurso contestatario. Por ello, la reconstrucción de lo que Eltit considera la amplia gama de aspectos salvables en el discurso feminista y demás discursos de resistencia, se ve constantemente obstaculizada y sabotada por una hegemonía que impide cualquier restitución del elemento “aurático” o utópico que subyace en estos proyectos, haciendo así palpable la posibilidad de su eventual extinción. Es por eso que, en lo referente al discurso feminista articulado en *Jamás el fuego nunca*, ubico la estética de Eltit dentro de un duelo que se encuentra en etapa depresiva y desolada, la cual se plasma claramente en la voz femenina que funge como narradora de la novela, pero que puede entenderse como transitoria y no incluye necesariamente una pesada carga de derrotismo irreversible. Aunque tal vez mínimas, según se percibe tanto en la obra literaria reciente como en la crítica cultural elitiana, parecen quedar en su discurso feminista ciertas trizas emancipadoras subsistentes que la autora chilena todavía nos invita a rescatar.

Finalmente, aunque más difícil de detectar, el imperativo del duelo parece también manifestarse en *El amor es una droga dura*, novela reciente de Cristina Peri Rossi. Esta vez, se trata de un duelo en su fase hostil, que destila cierto cinismo, sarcasmo y frustración ante las conquistas estériles del feminismo institucionalizado. Incluso, este parece ser un duelo que ironiza sobre la impotencia del posfeminismo ante la perpetua regeneración de nuevos esquemas hegemónicos opresivos. La frustración que manifiesta Peri Rossi parece responder a lo que percibe como el carácter trunco de los logros feministas y que plasma a través de los personajes

de esta novela de entorno cosmopolita y posmoderno. Hemos establecido que desde la década del ochenta, una de las preocupaciones centrales de Peri Rossi ha sido el cuestionar las estructuras identitarias de género. Similar al caso de Eltit, ello ha incluido un cuestionamiento de la cara dogmática del feminismo militante. Dicho cuestionamiento se acentúa aún más en la obra de Peri Rossi, donde se defiende mucho más abiertamente el concepto de la libertad individual, en contraste a la centralidad otorgada al esfuerzo colectivo que vemos en las obras de Belli y Eltit.

Eso no significa, sin embargo, que no haya en la obra de esta autora contundentes y complejos planteamientos políticos. Al contrario, como bien plantea Ana Forcinito, a través de su obra, Peri Rossi “revisa los modos en los cuales el género sexual es reglamentado” (37). Asimismo, como lo hemos visto en el último texto analizado, la escritora “convierte a las barreras institucionalizadas (la maternidad como institución, el matrimonio, la institucionalización malentendida del feminismo como el mito de la supermujer) en fronteras desmoronadas” (Forcinito 37). La frustración que se percibe en la novela reciente de Peri Rossi parece surgir precisamente del reconocimiento de que esas fronteras que ella intenta trizar, vuelven inevitablemente a reconstruirse una y otra vez, incluso desde un posfeminismo que teóricamente postula la abolición de dichas demarcaciones. De hecho, al ser confrontada en cuanto a su elección de un protagonista masculino para *El amor es una droga dura*, Peri Rossi hace un señalamiento inequívoco al respecto: “Hay un fanatismo en todo eso, cuando lo que tenemos que reivindicar las mujeres es justamente la libertad que no hemos tenido, pero no para caer en otra opresión. Tenemos derecho a escribir sobre todo lo que se nos antoje” (Nuño 11). El resentimiento de la autora hacia los reciclados dictámenes políticos pos/feministas y su constante choque con la producción estético-literaria de las mujeres, se hace palpable en su queja. El conflicto entre dogmatismo ideológico y flexibilidad “genérica” (en todos sus sentidos) no ha podido llegar a un punto de resolución. Evidentemente, para esta autora, todavía no ha podido lograrse la interacción armónica deseada entre estética y política, esa interacción ideal que no confunda lo emancipatorio con lo impositivo. De ahí el duelo hostil y amargo que se desprende de la obra reciente de Cristina Peri Rossi.

El recorrido diacrónico que hemos realizado de estas obras selectas hace evidente que, en lo que se refiere al debate feminista y la representación de género, todavía no se ha alcanzado plasmar el balance que logre la saludable distancia entre estética y política a la que parecen continuar aspirando estas escritoras latinoamericanas. Ante la imposibilidad de retener los elementos utópicos y auráticos que ofrecían los dogmas feministas, surgen en los textos posdictatoriales y posfeministas de este trío de autoras distintas manifestaciones de lo que se ha llamado “estética del duelo”. La tensión entre estética y política en el campo artístico persiste incluso dentro de una atmósfera actual que se proyecta desalentadora hacia las posibilidades de sobrevivencia de los discursos subalternos y de resistencia. De hecho, el crítico cultural Rubén Ríos Avila ha escrito recientemente un ensayo casualmente titulado “La política del duelo”. En dicho escrito, el respetado académico apunta, entre otras cosas, hacia la dificultad humana de “comprender verdaderamente la forma inusitada que asume el duelo en los tiempos de la catástrofe” (Ríos, párr. 11). Precisamente, son varias de esas reacciones inusitadas de duelo las que hemos visto manifestadas en los textos recientes de nuestras escritoras ochentistas; reacciones que abarcan desde la nostalgia eufórica hasta la desolación y el cinismo. Si los quiebres infligidos por nuestras autoras al feminismo ochentista eran necesarios para flexibilizar un discurso que mostraba síntomas de rigidez dogmática, la estética de duelo que enmarca sus textos recientes es también imperativa, ya que emerge de un contexto cultural a nivel global, en

el cual el neoliberalismo y la posmodernidad han zanjado significativamente las discusiones sobre género, llevándolas al borde de la neutralización y la impotencia. De ahí entonces el duelo actual en la narrativa de este trío de escritoras frente a las meras las trizas restantes de los elementos emancipadores que, desde su imperfecta militancia, postulaban los aquí llamados dogmas feministas. En su pertinente ensayo, Ríos Avila propone finalmente la puesta en práctica de una política del duelo que provoque “una respuesta que sirva para armar los rudimentos de una comunidad posible, de un espacio de convivencia que nos ayude a resignificar y a edificar desde el vacío mismo de la pérdida, para que sea un vacío que prometa, para que sea un vacío del porvenir” (párr. 12). Sin duda, la continuidad de la labor escrituraria de nuestras ochentistas en el nuevo milenio constituye en sí misma una respuesta de incansable edificación, incesante negociación y compleja resistencia, tanto estética como política, ante el vacío ideológico que se ha instalado en sustitución de los desgastados y trizados dogmas feministas.

Obras citadas

- Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991. Impreso.
- Alemaný Bay, Carmen. "Feminismo, amor, mitología, revolución, cosmología y naturaleza en la poesía de Gioconda Belli." *Cuadernos de América sin nombre* 13 (2006): 263-82. Impreso.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987. Impreso.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Aylwin, José. "Pueblos indígenas de Chile: antecedentes históricos y situación actual." *Archivo Chile*. Centro de Estudios Miguel Enríquez, n.d.: 1-25. Web. 18 de septiembre de 2008.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Belli, Gioconda. "De la costilla de Eva." *Sololiteratura*. Francisco Robles Ortega, n.d. Web. 6 de octubre de 2006.
- . *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral, 2008. Impreso.
- . *El país bajo mi piel: Memorias de amor y guerra*. New York: Vintage, 2003. Impreso.
- . Entrevista por Salman Rushdie. "A Conversation with Two Authors: David Grossman and Gioconda Belli." *The Charlie Rose Show*. PBS. WNET, New York. 27 de abril de 2006. Televisión.
- . *La mujer habitada*. Barcelona: Salamandra, 2004. Impreso.
- Bellón, Jose Luís. "Ideología de la representación y representación de la ideología (2ª parte y fin)." *Laberinto* 14 (2004): 1-18. Impreso.
- Berer, Marge. "Why Reproductive Health and Rights: Because I am a Woman." *Reproductive Health Matters* 5 (1997): 16-20. Impreso.
- Borón, Atilio. "El marxismo y la filosofía política." *Crítica Marxista* 13 (2001): 69-94. Impreso.
- Bourdieu, Pierre, Alfonso Hernández Rodríguez y Rafael Montesinos. *La masculinidad. Aspectos sociales y culturales*. Quito: Abya-Yala, 1998. Impreso. Pluriminor.
- Butler, Judith. "Fundamentos contingentes: El feminismo y la cuestión del 'postmodernismo'." *La ventana* 13 (2001): 7-41. Web. 12 de marzo de 2008.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- . "Variations on Sex and Gender: Beauvoir, Wittig and Foucault." *Modern Literary Theory: A Reader*. Ed. Philip Rice y Patricia Waugh. London: Arnold, 1996. 145-59. Impreso.
- Cabello, Helena y Ana Carceller. "Sujetos imprevistos (divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)." *Estudios online sobre arte y mujer*. Ana Martínez-Collado, n.d. Web. 10 de abril de 2005.
- Carrasco, Iván. "Literatura chilena: canonización e identidades." *Estudios Filológicos* 40 (2005): 29-48. Impreso.
- Carreño Bolívar, Rubí. "Historias de amor en *Jamás el fuego nunca*." *Revista Taller de Letras* 43 (2008): n. pág. Web. 3 de junio de 2008.
- Carrero, Ángel Darío. "Armados de poesía: Entrevista a Gioconda Belli y Joserramón Meléndes, dos grandes poetas ligados al ideario de la emancipación." *El Nuevo Día* 10 de octubre de 2010. La Revista sec.: n. pág. Web. 10 de octubre de 2010.

- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 2001. Impreso.
- Collin, Francoise. "Praxis de la diferencia. Notas sobre lo trágico del sujeto." *Mora* 1 (1995): 1-12. Impreso.
- Craske, Nikki. *Woman & Politics in Latin America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999. Impreso.
- D'Atri, Andrea. "Feminismo latinoamericano. Entre la insolencia de las luchas populares y la medida de la institucionalización." *Creatividad Feminista* (2005): 1-12. Web. 17 de julio de 2009.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso. Comunicación 16.
- De Miguel, Ana. "Feminismo de la diferencia y últimas tendencias." *Mujeres en Red*. N.p., n.d. Web. 4 de febrero de 2006.
- Detjens, Wilma. "La mujer doblemente involucrada. *La mujer habitada* de Gioconda Belli." *Explicación de textos literarios* 26.1 (1997-1998): 60-71. Impreso.
- "Dogma." Def. *Diccionario actual de la lengua española*. 1era ed. 1991. Impreso.
- Eltit, Diamela. *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- . *Jamás el fuego nunca*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2007. Impreso.
- . *Por la patria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1995. Impreso.
- . "Sobrevivimos a uno, hay otros." *Clarín* 13 de diciembre de 2006: n. pág. Web. 17 de diciembre de 2006.
- Fernández Hall, Lilian. "Morder la fruta prohibida: sobre *El infinito en la palma de la mano* de Gioconda Belli." *Revista Almiar* 46 (2009): n. pág. Web. 3 de octubre de 2010.
- Filc, Judith. "Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura del Río de la Plata." *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 12.2 (2001): n. p. Web. 23 de septiembre de 2007.
- Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del Posfeminismo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1970. Impreso.
- . *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores, 1989. Impreso.
- . *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1978. Impreso.
- Franco, Jean. *Critical Passions: Selected Essays*. Durham: Duke University Press, 1999. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía." *Derrida en castellano*. Horacio Potel, n.d.: 1-13. Web. 26 de agosto de 2010.
- Fuss, Diana. *Essentially Speaking*. New York: Routledge, 1989. Impreso.
- Galindo, Rose Marie. "Feminismo e intertextualidad en *La mujer habitada* de Gioconda Belli." *Confluencia* 13.1 (1997): 76-86. Impreso.
- Gligo, Ágata. "*Por la patria* de Diamela Eltit." *Letras.s5.com*. Luis Martínez Solorza, n.d. Web. 24 de agosto de 2008.
- Gómez, Jaime. "La representación de la dictadura en la narrativa de Marta Traba, Isabel Allende, Diamela Eltit y Luisa Valenzuela." *Confluencia* 12.2 (1997): 10-22. Impreso.
- Green, Mary. "Diamela Eltit: A gendered politics of writing." *New Readings* 6 (2000): 1-11. Web. 5 de febrero de 2007.

- . *Diamela Eltit: Reading the Mother*. Woodbridge: Tamesis, 2007. Impreso.
- Grosz, Elizabeth. *Space, Time and Perversion*. New York: Ed. Routledge, 1995. Impreso.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- Jameson, Frederic. *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996. Impreso.
- Kaminsky, Amy. "Entradas a la historia: La mujer habitada." *Hispanamérica* 67 (1994): 19-31. Impreso.
- Kearns, Sofía. "Una ruta hacia la conciencia feminista: la poesía de Gioconda Belli." *Ciberletras* 9 (2003): n. pág. Web. 8 de noviembre de 2006.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile*. 2da ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1990. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An essay on abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Impreso. European Perspectives.
- Lorente-Murphy, Silvia. "De las ideas a la práctica: la complejidad de las propuestas éticas en *La mujer habitada* de Gioconda Belli." *Ciberletras* 5 (2001): n.p. Web. 20 de febrero de 2006.
- Luna, Lola G., comp. *Género, clase y raza en América Latina: Algunas aportaciones*. Barcelona: Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, 1991. Impreso.
- Lytard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- Maravall, Javier. "El ideario de mujer bajo la dictadura militar (1973-1990)." *Pensamiento Crítico* 4 (2004): 1-19. Web. 12 de noviembre de 2006.
- March, Kathleen. "Engendering the Political Novel: Gioconda Belli's *La mujer habitada*." *Women Writers in Twentieth Century Spain and Spanish America*. Ed. Catherine Davies. New York: E. Mellen Press, 1993. 143-56. Impreso.
- Martínez, Elena. "Género y posmodernismo: Intención paródica en *El amor es una droga dura*." *Desde aceras opuestas: Literatura-cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*. Ed. Dieter Ingenschay. Madrid: Iberoamericana, 2006. 209-21. Impreso.
- Mazzeo, Miguel. "Izquierda vieja e izquierda posmoderna: cuando el muerto se ríe del degollado." *Herramienta* 40. N.p., n.d. Web. 3 de octubre de 2011.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988. Impreso.
- Montero, José María. "Apogeo de Gioconda Belli y el hipererotismo: exploración, fragmentación, celebración." *Confluencia* 17.1 (2001): 71-78. Impreso.
- Montes, Rodolfo. "Cristina Peri Rossi, literatura y feminismo." *La Capital.com* 17 de noviembre de 2004: n. pág. Web. 14 de marzo de 2008.
- Morales, Leonidas. "Diamela Eltit: el ensayo como estrategia narrativa." *Atenea* 490 (2004): 131-44. Web. 15 de marzo de 2007.
- Moreno, María. "Animal literario." *Página 12* (2001). Las 12. n.p. Web. 4 de marzo de 2007.
- Neustadt, Robert. *Cada día: la creación de un arte social*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001. Impreso.
- Norat, Gisela. *Marginalities: Diamela Eltit and the Subversion of Mainstream Literature in Chile*. Newark: University of Delaware Press, 2002. Impreso.
- Nuño, Ana. "Entrevista a Cristina Peri Rossi." *Quimera* 185 (1999): 9-12. Impreso.
- Oleza, Joan. "La génesis del realismo y la novela de tesis." *Historia de la literatura española*. Ed. V. García de la Concha. Madrid: Espasa Calpe, 1998. 410-35. Impreso.
- Palacio, Marta. "Filosofía y feminismo(s)." *Proyecto* 45 (2004): 57-69. Impreso.

- Peñaloza, Carla. "En el nombre de la memoria: las mujeres en la transmisión de recuerdo de los detenidos desaparecidos." *Archivo Chile*. Centro de Estudios Miguel Enríquez, n.d.: 1-7. Web. 22 de noviembre de 2008.
- Pereyra, Marisa. "La alteridad y sus múltiples representaciones: El modo utópico como dinámica del deseo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi." *MACLAS: Journal Essays* 17 (2004): n. pág. Web. 4 de mayo de 2007.
- Pérez Sánchez, Gema. "Entrevista a Cristina Peri Rossi." *Hispanamérica* 72 (1995): 59-72. Impreso.
- Peri Rossi, Cristina. *El amor es una droga dura*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.
- . *La nave de los locos*. Barcelona: Seix Barral, 1984. Impreso.
- Petras, James. "Las ONG's frente a la psicosis de conflicto y guerra." *África-América Latina Cuadernos* 38 (2002): 121-31. Impreso.
- Randall, Margaret. *Sandinó's Daughters Revisited: Feminism in Nicaragua*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994. Impreso.
- . *Sandinó's Daughters: Testimonies of Nicaraguan Women in Struggle*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1981. Impreso.
- Reuque Paillalef, Rosa Isolde. "*Una flor que renace: autobiografía de una dirigente mapuche.*" Santiago de Chile: DIBAM, 2002. Impreso. Fuentes para la historia de la República 20.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas, ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998. Impreso.
- Ríos Ávila, Rubén. "La política del duelo." *80 grados* 19 de noviembre de 2010: n. pág. Mariana Reyes Angleró, n.d. Web. 19 de noviembre de 2010.
- Rivera Soto, José Antonio. "La muerte del tiempo utópico en *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit." *Acta literaria* 39 (2009): 125-30. Web. 25 de septiembre de 2010.
- Rodríguez Hernández, Raúl. "Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 19.1 (1994): 121-35. Impreso.
- Salazar, Claudia. "Entrevista con Diamela Eltit." *El hablador* 15 (n.d.): 1-2. Francisco Ángeles, n.d. Web. 21 de septiembre de 2010.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "Postmodernidad, postmodernismo y socialismo." *Trabajo y Capital* 3 (1992): 1-10. Impreso.
- Saona, Margarita. "La masculinidad en crisis: *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi." *Espéculo* 35 (2007): n. pág. Web. 18 de junio de 2010.
- Segdwick, Eve Kosofsky. *Between Men*. New York: Columbia University Press, 1985. Impreso.
- Stefanoni, Andrea. "La vida sigue. Entrevista a Cristina Peri Rossi." *La insignia* 13 de enero de 2006: n. pág. Web. 26 de febrero de 2007.
- Swinburn, Daniel. "Se requieren nuevos imaginarios en torno a lo femenino." *El Mercurio* 9 de julio de 2000: n. pág. Web. 14 de septiembre de 2010.
- Szurmuk, Mónica. "Extranjería y exilio en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi." *El otro, el extranjero*. Comp. Fanny Blanc de Cereijido y Pablo Yanquelevich. Buenos Aires: El Zorzal, 2003. 89-108. Impreso.
- Tafra, Sylvia. *Diamela Eltit: El rito de pasaje como estrategia textual*. Santiago de Chile: RIL editores, 1998. Impreso.
- Tierney-Tello, Mary Beth. *Allegories of Transgression and Transformation: Experimental Fiction by Women Writing Under Dictatorship*. Albany: State University of New York Press, 1996. Impreso.

- . "Re-making the Margins: From Subalterity to Subjectivity in Diamela Eltit's *Por la patria*." *Revista Monográfica* 3 (1992): 205-22. Impreso.
- Trevizán, Liliana. *Política/Sexualidad. Nudo en la escritura de mujeres latinoamericanas*. Lanham: University Press of America, 1997. Impreso.
- Valdivia, Cristina. "La presencia del mito del andrógino en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi." *Anuario de Pregrado* (2004): 1-19. Web. 20 de abril de 2007.
- Vallejo, César. "Los nueve monstruos." *ciudadseva.com*. Luis López Nieves, n.d. Web. 27 de junio de 2007.
- Vega, Cristina. "La domesticación del trabajo. Trabajos, afectos y vida cotidiana." *Feminismo es y será* 1. Grupo de Estudios Feminismo y Cambio Social (2001): 2-10. Impreso.
- Vitale, Luis. "El movimiento feminista latinoamericano del siglo XX, parte 1." *Clase contra clase*. N.p., n.d. Web. 12 de agosto de 2009.
- Walder, Paul. "Michelle Bachelet: ¿una madre para Chile?" *Envío Digital* 286 (2006): n. pág. Web. 14 de noviembre de 2007.
- Waldman Mitnick, Gilda. "Chile: indígenas y mestizos negados." *Política y Cultura* 21 (2004): 97-110. Web. 19 de octubre de 2008.
- Wolf, Naomi. "Who Won Feminism?" Reseña de *Bad Girls Go Everywhere: The Life of Helen Gurley Brown*, por Jennifer Scanlon. *The Washington Post* 3 de mayo de 2009: n. pág. Web. 5 de mayo de 2009.
- Wright, Elizabeth. *Lacan y el posfeminismo*. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.