



Facultad de Derecho y Ciencias Sociales  
Licenciatura en Comunicación Social



Ni “la” ni “las”: Una por Una Siempre  
Análisis Ideológico del Discurso sobre la mujer en obras literarias.

Cintia Daiana Fernández



**Tesis defendida por**  
**Cintia Daiana Fernández**  
**(Legajo 121.093)**

**Y aprobada por el siguiente jurado**

**Director del jurado**

**Miembros del comité**

**Miembros del comité**

**General Roca .....2013**



# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE

## FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES



---

Licenciatura en Comunicación Social

---

### **Ni “la” ni “las”: Una por Una Siempre**

Análisis Ideológico del Discurso sobre la mujer en  
obras literarias.

TESIS

para cubrir parcialmente los requisitos necesarios para obtener el grado de:

**LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL**

Presenta:

**CINTIA DAIANA FERNÁNDEZ (Legajo. 121.093)**

General Roca, Río Negro, .....



**RESUMEN** de la tesis de [Cintia Daiana Fernández](#), presentada como requisito para la obtención del grado de Licenciatura en Comunicación Social con mención en Gestión y Producción / Locución.

## **Ni “la” ni “las”: Una por Una Siempre**

**Análisis Ideológico del Discurso sobre la mujer en obras literarias.**

Resumen aprobado por:

**Graciela Simonit**

Directora de tesis

### **Resumen:**

Esta tesina intenta visualizar, a través de un Análisis Ideológico del Discurso de obras literarias, los estereotipos, prejuicios e ideologías, representaciones y roles de los personajes femeninos presentes en siete textos elegidos como parte del corpus.

Al mismo tiempo pretende establecer un diálogo entre los personajes del corpus y entre las obras mismas, para visualizar los puntos de intersección o distancia entre las mujeres, es decir, entre los personajes femeninos.

El análisis intenta realizar un modo de lectura crítica de textos literarios y, al mismo tiempo, ver cómo la literatura contribuye o resiste a las desigualdades de género a través de su discurso.

**Palabras claves:** Ideología- Esquemas mentales- Representaciones-Desigualdad.



*[...] Me estremecieron mujeres  
Que la historia anotó entre laureles  
Y otras desconocidas gigantes  
Que no hay libro que las aguante.*

*Silvio Rodríguez*



Trabajé a lo largo de los días pensando siempre en alguien, un sujeto que con los días cambiaba de forma, de persona y de ideas.

A mi papi, por querer parecérmele.

A mi mamá, porque ella impulsó años de estudio y me contagió sus ganas de trabajar.

A mis hermanos porque los invoco como fuente de creatividad. Ellos siempre transgredieron los límites de lo real. Personas que *“aún, a pesar y todavía”* se animan a asustarse, a imaginar, a preguntar, a reír, a inventar. Porque cultivan y contagian las “ansias” por conocer, saber y cuestionar.

A mi abuela, porque, sin saberlo, fue el puente más importante entre los libros y yo.

A Mariano, por supuesto. Por leer, por dibujar, por invitar a la reflexión a través del diálogo y porque siempre me impulsó y calmó cuando sucumbía la mente. Por aguantar días enteros de silencio y lecturas. Por los mates reclamados, insistentes, criticados y contínuos.

A mis compañeras, amigas de trabajos y noches de estudio, porque juntas emprendimos el camino como mujeres diferentes, y juntas, también, comenzamos la lucha por lo que creíamos justo.

A Graciela, mi querida acompañante, por su predisposición, por corregir y leer siempre. Por sus ánimos que no me dejaban decaer, y por aceptar, así, de improviso una responsabilidad. Por último, por constituirse en referente a seguir y por presentarme a artistas que hoy amo.

Y a los profes como Marcelo Loaiza, incondicionales a los mails y preguntas, por mostrarnos, a mis compañeros y a mí, confianza en nuestro pensamiento.

Gracias



# Índice

Introducción .....	3
Preguntas de investigación .....	4
Objetivos .....	5
Justificación de la investigación .....	6
Perspectiva metodológica .....	8
Elección del corpus .....	9
Antecedentes.....	11

## **Primera parte: Perspectiva teórica**

Capítulo I: Discurso-ideología-esquemas mentales y representaciones de hechos.....	14
Capítulo II: Visión androcéntrica: prejuicios y estereotipos femeninos.....	18
Capítulo III: Público privado.....	21
Capítulo IV: Ser y estar femeninos .....	27

## **Segunda parte: Análisis Ideológico en las obras del corpus**

Capítulo V: La medida de todo: “Cine Prado”.....	30
Capítulo VI: Demarcaciones mágicas y tinta: “Gracia”.....	38
Capítulo VII: Los límites corporales: necesidades e ideales: “Clasificados”.....	44
Capítulo VIII: Los mismos esquemas: “Retrato de familia”.....	47
Capítulo IX: Madres, añamamiento y fragilidad: “Chinina Migone”.....	56
Capítulo X: Contrastes, confinamiento y reproducción: “Cultivo de familia”.....	62

Capítulo XI: La imagen y el sujeto: "Talento".....	66
Capítulo XII: Conclusiones.....	70
Corpus y bibliografía.....	76
Anexos	
"Cine Prado".....	81
"Gracia".....	87
"Clasificados".....	88
"Retrato de familia".....	89
"Chinina Migone".....	112
"Cultivo de familia".....	120
"Talento".....	121



# Introducción

El protagonismo de las mujeres y su influencia en la sociedad, gracias a la lucha por su reconocimiento, es incuestionable. De esa presencia en la literatura se ocupa este trabajo.

En distintas épocas, la literatura ha plasmado a través de diversas obras y formatos textuales diferentes construcciones de la figura de la mujer. Muchas de esas obras representan el género femenino y su rol en la sociedad. En algunos casos, tales representaciones se corresponden con el contexto histórico en el que dichas obras fueron escritas; las mujeres son representadas como el “modelo de mujer” establecido en cada época por la cultura hegemónica o haciendo frente a esos patrones.

En literatura existen mujeres buenas, malas, fuertes, frágiles, engañadas, adúlteras, liberadas, oprimidas, que actúan en diferentes ámbitos: el doméstico, el laboral, el burdel, vinculadas a la familia, el trabajo, el sexo, descritas en su forma de vestir, en sus rasgos físicos característicos, en sus maneras de hablar. Mujeres vistas desde la perspectiva masculina o, mejor dicho, desde una ideología dominante: la patriarcal.

La creación de mitos femeninos –la mujer angelical, la mujer vampiresa, la mujer poderosa, etc.- ha llevado a conformar y naturalizar estereotipos de mujeres y el arte en esto ha tenido y sigue teniendo un gran protagonismo. Por eso, mi objetivo es interrogar en un corpus de siete obras literarias qué construcciones de la mujer proponen.

En el presente trabajo, la selección de textos literarios se funda en la siguiente afirmación de Teun van Dijk, según el cual, el discurso literario se ajusta a los principios de análisis de cualquier discurso y comunicación (1980<sup>b</sup>: 14).

Las preguntas que impulsaron a realizar esta investigación surgieron a lo largo del tiempo, pero no sin inconvenientes.

La participación en los Encuentros Nacionales de Mujeres, el trabajo y colaboración durante algún tiempo y en tantos viajes con la Comisión de Mujeres de la FaDeCs. También el paso a lo largo de los años de facultad por “aulas “y

“discursos” machistas y discriminatorios, me hicieron reflexionar y darme cuenta de que algo no andaba bien, de que las palabras, aunque bellas, podían engañar, y lo hicieron, y podían esconder, dañar, imponer, legitimar, perpetuar, reprimir, censurar. Pero esas eran solo constataciones.

Luego reflexioné aun más y preferí pensar en las palabras como elementos de cambio y resistencia hacia lo impuesto. De este modo me animé a las dudas, opté por las incertidumbres, las reflexiones y emprendí camino rumbo a lo impredecible.

Ese trabajo y el disfrute por leer y escribir, aunque no pueda utilizar términos menos ambiguos, (pues a menudo también me invito a pensar en ellos), me impulsaron a poner en relación algo que me parecía debía hacerlo: a la literatura y a las injusticias cotidianas. Como mujer no quería acostumbrarme.

Los interrogantes de esta tesis no fueron fáciles de dilucidar, pero había algo latente en los textos que debía explicitar, ya no desde el sentido común sino a través del conocimiento de “otras voces”, en este caso teóricos, que me permitieran explicar “eso” que estaba implícito, borrado, o que, desde el silencio, ameritaba ser explicitado.

Por ese motivo decidí emprender este recorrido de análisis, lecturas y enriquecimiento personal en cuanto a “las” mujeres, el discurso literario y la ideología. Las preguntas que guiaron esta tesis, recién aproximan la primera etapa de una investigación personal, y son las siguientes:

- ¿Qué lugar ocupan los personajes femeninos protagónicos en las obras seleccionadas?
- ¿Cuáles son las diferentes representaciones sociales que proponen como relevantes con respecto a la mujer?
- ¿Qué puntos en común existen entre los personajes de las obras?
- ¿Qué puntos en común existen entre las temáticas abordadas en las obras?

Desde “las dudas” que los interrogantes generaron, y siguen generando, me atreví a proponer objetivos que me permitieran continuar y profundizar en



lecturas críticas de cada palabra de los discursos literarios. Estos propósitos son los siguientes:

**Generales:**

- Analizar en las obras seleccionadas el discurso social construido respecto de las mujeres.
- Dar cuenta de las representaciones sociales que los personajes literarios construyen con respecto a las mujeres.
- Reconocer en las obras del corpus seleccionado los conceptos propuestos por el marco teórico.

**Específicos**

- Establecer en las obras seleccionadas los papeles tradicionales asignados a las mujeres.
- Determinar qué tipos de interacciones implican dichos roles (subordinación, poder, transgresión etc.)
- Dar cuenta de los estereotipos femeninos que estos discursos ficcionales manifiestan.

## **Justificación de la investigación**

Es importante abordar las temáticas de género en discursos literarios donde, en algunos casos, no es posible, a simple vista, dilucidar huellas sociales de las desigualdades.

Al mismo tiempo, es necesario destacar que el discurso literario, como afirma Teun van Dijk, se ajusta a los mismos principios de análisis de cualquier discurso social (1980<sup>b</sup>: 14-15) y que la reproducción de formas de dominación y desigualdad es controlada por élites dentro de las cuales este investigador reconoce también a los escritores (1992: 6).

Con esto, no pretendo sostener que los autores elegidos manifiesten en sus propios discursos intenciones y actitudes de dominación y que, a través de sus personajes, intenten perpetuar modelos estereotipados. Es evidente que algunos textos del corpus muestran resistencia hacia las situaciones o estereotipos que explicitan.

En función de ello, propongo realizar un análisis crítico de cada personaje y de su relación con los “otros” de la trama, para ahondar, esta vez, desde un encuadre teórico, en la temática de género expuesta y explicitada por los autores.

Este trabajo intenta aproximar una “idea” de lector crítico dejando de lado ideas que reconocen en la literatura un fin en sí misma y un objetivo destinado sólo al placer estético. Me permito concebirla, y por eso este análisis, con capacidad de generar valores y en mutua comunicación con el pensamiento social.

Los textos literarios muchas veces dejan espacios en blanco, silencios que el lector debe interpretar y hechos “no dichos” o explicitados que se actualizan a partir de los conocimientos del mundo que tenga el lector.

En concordancia con lo anterior, en esta investigación se intentará aproximar posibles reconstrucciones de silencios o situaciones, proporcionando

una mirada teórica desde los aportes de los autores seleccionados en el marco conceptual.

Es así, que esta investigación surge de la idea de que “lo ideológico se encuentra en todas las instancias del texto” (Ofelia Seppia, 1994: 6) como en la voz del narrador, las temáticas y puntos de vista abordados.

Considero relevante esta investigación para el campo de la Comunicación Social, precisamente porque los textos literarios son discursos sociales y las mujeres son sujetos sociales que construyen la sociedad.

La literatura circula, estableciendo conexiones entre sujetos e interpretaciones, mostrando algunas formas o posibilidades de lectura de la realidad, así como también, muestra contextos de enunciación y de recepción que pueden contrastarse y/o complementarse para que surjan nuevas lecturas e ideas de la misma.

Intentar leer las condiciones de dominación, las actitudes, discursos, prejuicios, estereotipos, deber ser, etc. que se perpetúan e imponen, es condición esencial para comprender la situación actual de las mujeres y poder reconfigurarla o al menos desnaturalizarla.

Preguntarse el porqué de las relaciones de género, dar cuenta de las paradojas y contradicciones de la situación de las mujeres, o la posibilidad de pensar en un cambio, es Comunicar. Se trata del sujeto social mismo en conexión dialógica con su entorno, pues lo piensa, reconstruye y cuestiona.

Por lo anterior, es que considero que la presente investigación se torna relevante para la comunicación social, pues es ella misma Comunicación social.



## **Perspectiva metodológica**

En este trabajo se realizará un Análisis Ideológico del Discurso<sup>1</sup> en un corpus de obras literarias seleccionadas para observar qué representación de la mujer proponen, qué lugar le asignan en la sociedad y si contribuyen a construir estereotipos con respecto al género.

Teniendo en claro que las ideologías se comunican a través del discurso, es preciso demostrar si los rasgos que se evidencian en este corpus ayudan a reproducir o resisten al poder y a la dominación de grupos determinados sobre otros.

El AID intenta analizar e investigar las formas en que, a través de los discursos sociales, se abusa del poder social a través de la dominación, la desigualdad, etc. (Teun van Dijk, 1999:1).

El AID no es un método estructurado de análisis, sino más bien, desde el análisis ideológico, se propone un intento de examinar en los discursos las formas en que se abusa del poder, observando cómo se legitiman y expresan los discursos, y si contribuyen a la desigualdad.

En este corpus de obras se dará lugar, siempre desde la perspectiva de Van Dijk, a “las experiencias y opiniones de grupos dominados, y (...) a las maneras más eficaces de resistencia y disensión” (2006: 27)

El AID en estas obras literarias permitirá observar cómo las construcciones de las mujeres son adquiridas y reproducidas socialmente a través del texto.

Se intentará, en este trabajo, realizar una lectura de las obras y un análisis crítico de los personajes femeninos representados en estos discursos; es decir, la preocupación central será la forma en que se construyen esas imágenes de mujeres.

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante, AID.

## Elección del Corpus

El conjunto de obras a trabajar fue seleccionado precisamente porque cuentan con la presencia de personajes mujeres abordados desde diferentes perspectivas. Por un lado, la protagonista de “Chinina Migone” cumple el rol de madre pero desde una perspectiva particular, y por otro, una actriz descripta solamente por el narrador de la historia; un espectador que denuncia y acusa los actos de “una mujer”.

“Retrato de familia” presenta una cierta visión de mujer a través de la descripción de situaciones por las que pasa el narrador.

Por otra parte, el poema “Gracia”, “Cultivo de familia” y “Talento” puntualizan situaciones cotidianas en las cuales las mujeres son protagonistas.

Los personajes son diferentes entre sí, tanto por lugares, pensamientos, situaciones y por la historia en la que cada uno se inscribe.

En las obras es posible dilucidar a simple vista modelos establecidos y asumidos de mujer que se buscan imponer o reclamar por parte de los demás protagonistas.

Las historias narradas, y las situaciones descriptas, son abordadas desde diferentes sujetos de enunciación<sup>2</sup>. Las voces narradoras no siempre son de mujeres, en este corpus las protagonistas son descriptas, contadas, observadas a veces desde afuera; otras, por ellas mismas. En los poemas claramente pueden identificarse voces femeninas a través de su hablante poético.

Los textos fueron elegidos precisamente por sus diferentes dimensiones y porque considero que su construcción y caracterización los hace relevantes y

---

<sup>2</sup> “Sujeto de enunciación” es un concepto extraído de la Teoría de la enunciación de Émile Benveniste (1969).

“[...] La enunciación es el acto de poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización [...]”. Según el autor, en la enunciación el sujeto a parte de poner en funcionamiento la lengua, se apropia de ella y produce discurso “[...]”. Es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado [...] el objeto de *La lingüística general*.

El sujeto de la enunciación es un sujeto cargado de ideología, pensamiento, subjetividad desde donde produce discurso.

susceptibles de análisis, para evidenciar si están presentes los estereotipos de mujer.

Los textos seleccionados fueron escritos entre 1928 -“Chinina Migone”- y el más actual en 2011 -“Clasificados”-. Considero que, al tratarse de textos contemporáneos, permiten establecer diálogos más cercanos entre ellos y el lector.



## Antecedentes

Hacer un recorrido a lo largo de la bibliografía y de trabajos que permiten visualizar estereotipos femeninos es un arduo quehacer, pues existe un gran número de textos que desde diferentes perspectivas o con diferentes objetivos, abordan la temática de género en estrecha relación con el discurso literario.

A continuación, se mencionarán algunos escritos precedentes, que influyeron al presente trabajo de investigación y con el cual comparten un denominador común: la literatura y las mujeres.

Los siguientes son algunos ejemplos dentro del gran repertorio textual existente.

En el trabajo ***Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX: "santa, bruja o infeliz ser abandonado"*** de **Teresa Gómez Trueba** se aborda la aparición de mujeres contrarias a los modelos tradicionales en ese contexto temporal y espacial. La autora afirma que el fin de siglo originó una serie de mitos femeninos.

Con respecto a la "inferioridad intelectual" que en esa época se le atribuía a la mujer, Trueba propone pensar la "supuesta inferioridad intelectual como producto de la sociedad y la educación de las mujeres en dicho contexto". Con respecto al trabajo femenino, recuerda que éste era aceptado sólo si la mujer pertenecía a la clase media española. También insiste en lo que fue el más importante consumo "impuesto" a las mujeres de la época: la moda. De ahí la profusa descripción de vestimenta y accesorios observados en la literatura.

**Luis Frontera** en ***El país de las mujeres cautivas; sexualidad y despotismo en la Argentina*** realiza un análisis histórico-social en el que entrelaza el análisis literario y la sexualidad. A lo largo de su escrito Frontera expone, a través de un relato histórico, la situación de las mujeres nativas frente a los españoles y de ahí el resultado social y su representación en la literatura. Dice que las nativas se constituyeron, a partir de las violaciones, en madres de hijos a los cuales sólo estaban ligadas por relaciones de servidumbre, desconocidas y

hasta aborrecidas. De ese modo, establece un parangón entre literatura e historia en cuanto a las relaciones de dominación; reflexiona acerca de la nula u obviada presencia de mujeres en obras clásicas argentinas y, en el caso de tener presencia, cómo demuestran ser las víctimas del sistema patriarcal.

Por su parte, **Laura Verónica Rodríguez Imbríaco** en ***Una lectura arquetípica de los personajes femeninos de Cien años de soledad*** analiza los personajes de la obra de García Márquez a partir de la identificación con las diosas griegas. Para ésta autora las diosas son los modelos de mujeres perfectas.

Otro trabajo de interés por su contenido es el de **Mercedes Arriaga Flores** denominado ***Literatura comparada y literatura comparada en femenino***. La autora sostiene que, con respecto a los siglos anteriores al XIX, la literatura escrita por mujeres es escasa. Aunque la autora tiene en cuenta los condicionamientos que las mujeres tienen para ser reconocidas por “la academia”, remarca, al mismo tiempo, la creación de espacios alternativos de lectura, crítica y escritura. Tras un breve inventario de las principales temáticas que se puede rastrear entre escritoras de diferentes tiempos -la opresión, la sumisión, la aceptación o el rechazo del patriarcado-, advierte un importante cambio: de representaciones de mujeres débiles, ignorantes indignas de la escritura y la lectura a representaciones de mujeres profesionales convertidas en lectoras y más aun en escritoras.

**Natalia Cisterna Jara** en ***Sujetos femeninos y espacios modernos en la narrativa de mujeres latinoamericanas de inicios del siglo XX*** analiza dos obras literarias que ponen en juego los conceptos de espacio público y espacio privado y cómo son representadas las mujeres dentro de estos dos ámbitos. El objetivo es mostrar cómo el personaje femenino se va desplazando de lo privado a lo público. Advierte como principal factor de resistencia al “aburrimiento” a través del cual las mujeres muestran, aunque todavía sea limitado, cuestionamientos a los modelos de ser impuestos así como también a las prácticas establecidas.

**Iris Zavala** en ***La otra mirada del siglo XX, La mujer en la España contemporánea*** aporta una mirada que intenta dejar de lado lo “genérico” en “la

mujer” para abrir camino, en su libro, a la pluralidad y a la posibilidad de hablar de *las mujeres*.

Partiendo de la idea de que los sujetos femeninos encuentran su singularidad en el “una por una” es que la autora realiza una reconstrucción histórico-cultural de España pero, dando lugar a “las otras voces”. Toma como protagonista a las mujeres que considera representativas entre las cuales se reconocen artistas, obreras, escritoras, bailarinas, trabajadoras de la cultura.

Si bien este texto no aborda sólo lo literario, permite reconocer en él a diferentes escritoras y autoras cuyo aporte es de gran influencia para este trabajo.

Por otro lado, un escrito de suma importancia es el de **Alicia Genovese** denominado *La doble voz*, en el que la autora sostiene que, los textos de mujeres poseen, aparte de la voz poética, una voz que se esconde, una voz de mujer, sujeto inserto en la cultura. En este libro se retoman diferentes poetas argentinas como Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Irene Gruss y otras, para analizar sus poemas en busca de “la doble voz” que cuestiona a los discursos masculinos.

De este modo, y teniendo como referencia los antecedentes expuestos anteriormente, me propongo responder a los objetivos e interrogantes antes planteados.

Esta tesis está estructurada en dos partes. En la primera, se exponen los conceptos teóricos que guían la investigación y en la segunda, el análisis ideológico de los textos que forman parte del corpus y la conclusión del trabajo.

**Primera parte:**  
**Perspectiva teórica**

---



# Capítulo I:

*Libertad mental, sexual, religiosa, irreprímible, total.*

Rosa Chacel

## **Discurso-ideología-esquemas mentales y representaciones de hechos.**

El análisis que se realizará del corpus de obras seleccionadas corresponde a una lectura crítica que no redunde ni determine modos de leer, sino que permita observar y conocer otros tipos de lectura que no acaben en lo denotado.

Elaine Showalter, en *La crítica feminista en el desierto*, propone una modalidad metodológica de abordaje del discurso feminista: “examinar imágenes o estereotipos de mujer en la literatura, las omisiones o falsos conceptos de la mujer en la crítica y el lugar asignado a la mujer en los procesos semióticos” (María C. Wanguemert: 103)

Partiendo de la idea de que los textos literarios se inscriben en géneros discursivos culturales es posible analizarlos ideológicamente y observar los diversos modos como se presentan las diferencias de género. En este sentido, se analizará a lo largo de este trabajo si los textos abordados muestran, evidencian, denuncian o reproducen las desigualdades entre hombres y mujeres.

De acuerdo con Teun van Dijk, “uno de los medios para analizar las ideologías de una cultura es analizar sus discursos” (1980<sup>a</sup>: 44). “El discurso - según este analista holandés- es una interacción social, un medio por el que las ideologías se comunican” y a través del cual es posible dilucidar relaciones de poder.

Para este autor, existen tres formas de ejercer poder: por coerción, mediante el control de recursos y mediante el control de las mentes. La literatura,

evidentemente podría valerse de esta última forma. De este modo dice Van Dijk que, si podemos controlar las mentes, los pensamientos, las ideas, también podemos controlar las acciones, “por el habla, descubrimos que el discurso puede controlar, al menos indirectamente, las acciones de la gente, tal y como sabemos por la persuasión y la manipulación” (Van Dijk, 1999: 26)

La ideología es esencialmente social “[...] porque es compartida por los miembros de un grupo y porque su cultura puede controlarse por dicha ideología[...].” (1980: 37).

Para Van Dijk las ideologías están conformadas por representaciones mentales compartidas por los grupos (1999: 1), precisamente son las ideologías las bases organizativas de esas representaciones, pues las controlan al igual que lo hacen con las prácticas y discursos de los grupos (2006: 11).

Los modelos mentales son individuales, son formas de percibir el mundo y de pensarlo, pero a la vez se construyen socialmente. Son modelos que los seres sociales hacemos de los hechos son aquellos esquemas previos a través de los cuales interpretamos dichos hechos y “presentan todas las creencias personales relevantes sobre un acontecimiento (...) como las opiniones” (Van Dijk, 2003:25). Se trata de esquemas que ofrecen una representación de lo social; los sujetos no solo representamos lo que sabemos de un hecho, sino también, lo que pensamos y sentimos con respecto a ese hecho (2003: 25), pues, siguiendo la perspectiva de Van Dijk, no todo el conocimiento se basa en la ideología, sino a la inversa, la ideología sí se basa en conocimientos generales compartidos.

Analizaremos las representaciones mentales teniendo en cuenta que tales conceptos se adquieren por socialización y se internalizan por los individuos, pasando a ser parte de la cultura grupal y a funcionar como guía de las acciones individuales.

Al considerar que a través del discurso la sociedad crea representaciones de hechos, Van Dijk sostiene que tales representaciones no son copias fieles de la realidad, si no más bien podrían llamarse construcciones de la realidad que los

hablantes hacemos. Es decir que, además de representarla la construimos, se trata de una “(re)construcción del mundo (inter)subjetivo, (o de una situación en el mundo), de acuerdo con (sus) modelos mentales” (2006: 9).

Para este autor las construcciones sociales son formas de cognición social, por eso es necesario analizar las estructuras mentales que dan lugar a determinadas representaciones/construcciones sociales.

### **Esquemas de dominadores y adhesión/naturalización**

Las mujeres como sujetos sociales aplican esquemas mentales de interpretación a su realidad, pero dichos esquemas, según Pierre Bourdieu, provienen de la misma relación de poder en las que están insertas es decir “los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores” (2000: 27).

Es evidente que la adhesión a la perspectiva del dominador conlleva la naturalización e incorporación de esos esquemas. Por tanto, ¿cómo pensar subvertir la violencia simbólica si no basta con hacerla consciente? Será necesario invertir las categorías y bases de percepción y de apreciación, invertir los esquemas de interpretación, de lo contrario, adoptaríamos, como mujeres, la perspectiva de los dominadores (Pierre Bourdieu, 2000:27)<sup>3</sup>

No se trata de justificar la dominación a través de la evocación de la noción de consentimiento, como sería fácil pensar, sino aclarar que la culpa no está en las mujeres oprimidas que aplican esquemas de dominadores.

Para pensar la situación anterior se considerará la afirmación que Pierre Bourdieu expone: “el fundamento de la violencia simbólica no reside en las conciencias engañadas que bastaría con iluminar [...]” (2000: 33), es decir no basta con hacer conscientes a los sujetos oprimidos de su situación de opresión,

---

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu (2000) plantea a lo largo de todo su libro, la idea de “... invertir los esquemas de interpretación de la realidad...” y pueden citarse diferentes páginas al respecto.

sino, justamente, es esencial que se produzca, un cambio e inversión de las estructuras de producción de símbolos que perpetúan tal condición de dominación.

Bourdieu dice que las mujeres, “al estar condenadas a circular como unos signos fiduciarios y al instituir así unas relaciones entre los hombres, quedan reducidas al estatuto de instrumento de producción o reproducción del capital simbólico y social” (2000: 34). De este modo, ellas son quienes contribuyen a la reproducción del capital simbólico de los hombres, que legitima la primacía masculina socialmente construida.

# Capítulo II

## Visión androcéntrica: prejuicios y estereotipos femeninos

Una lectura crítica de textos literarios es una alternativa posible para dar cuenta de la presencia de estereotipos de mujer que contribuyen a la producción de prejuicios en la sociedad y de relaciones de dominación.

Al hablar de estereotipos, nos referimos a conceptos, frases clichés, categorías descriptivas (Sosa, 2010:127). Puede definírseles como esquemas sociales insertos en la memoria semántica de los hablantes, que se transmiten socialmente. A su vez los prejuicios son juicios e ideas preconcebidas que se transmiten en un grupo y se transforman en creencias generales respecto a miembros de “otros” grupos y no se fundan en la experiencia (Sosa, 2010: 126)

Teun van Dijk define los prejuicios como representaciones sociales compartidas que se adquieren por socialización dentro de un grupo (Sosa, 2010: 128). Es decir, son juicios que no se fundan en la experiencia sino en una pre-conceptualización realizada arbitrariamente.

Las diferencias percibidas entre hombres y mujeres generalmente son construidas de acuerdo a esquemas que se conforman desde una visión androcéntrica. Estos esquemas y visiones son los que legitiman las relaciones entre dominadores y dominados, pues dichas relaciones se leen desde la dominación.

[...] Es posible observar a sujetos femeninos que se asumen como estereotipos de mujeres, basados en meras generalizaciones de características, es decir que se trata de sujetos que incorporan los esquemas de los dominadores, “la lógica de la relación de dominación es la que consigue imponer e inculcar a las mujeres todas las visiones negativas que la visión dominante imputa a su naturaleza (Pierre Bourdieu, 2000: 26)



Judith Butler afirma que la mujer “[...] dentro de un lenguaje completamente masculinista, falogo-céntrico [...] conforma lo no representable (1990: 44) y puede tornarse, desde mi interpretación, irrepresentable porque no se la conoce, no se la reconoce.

Es así que la definición de los sujetos femeninos parece estar siempre en estrecha relación de dependencia con la esencia masculina. En este sentido Simone de Beauvoir afirma “[...] la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial [...] (1949: 4). Esta visión de alguna manera se complementa con lo que afirma Pierre Bourdieu al considerar que la medida de todo es la visión masculina.

“Lo otro”, para Beauvoir, diferente al hombre perfecto, lo otro, el negativo de los hombres, lo múltiple y el apoyo masculino<sup>4</sup> construye la imagen de la mujer en la sociedad “Orden social dominado por el principio masculino, la oposición constituyente entre la naturaleza y la cultura, entre la sexualidad natural y la sexualidad cultural” (Bourdieu, 1998: 17). De este modo, el sistema de opuestos que separan a hombres y mujeres se genera, en realidad según este sociólogo, porque lo masculino y su visión se tornan (siempre) medida de todo. Es decir, los patrones masculinos se tornan el centro desde el cual se lee e interpreta la realidad.

La condición de mujer expuesta en algunas obras del corpus muestra los modos de ejercer “poder”, o de entender un tipo de autoridad sobre el género femenino por las “otras” partes de la sociedad. Por ejercicio de poder entendemos, en este caso, la forma de ejercerlo planteada por Van Dijk, mediante el control de la mente de los dominados y mediante el control de los recursos. Esto es lo que enuncia Simone de Beauvoir cuando se refiere a la mujer como lo inesencial que no retorna a su esencialismo. Según esta autora, ese retorno no es posible porque “[...] las mujeres carecen de los medios concretos para congregarse en una unidad que se afirmaría al oponerse [...]” (1949: 5).

---

<sup>4</sup> Luce Irigaray, citada por Judith Butler (1990) *El feminismo y la subversión de la identidad*. pág. 44.

Carecer de medios para congregarse significa estar sujetas al control de los recursos que plantea Van Dijk. De este modo, las mujeres, como sujetos dominados, no pueden unirse o identificarse con otras para oponerse al poder negativo, a la dominación que sobre ellas se ejerce.

## Capítulo III

*“Había una vez una princesa a quien despertó, no el beso de un príncipe, sino una revolución”.*

*María Teresa Andrueto*

### **Público/ Privado**

Las mujeres están socialmente limitadas a determinados campos de acción con roles de madres y esposas, sujetas a hombres “esenciales” sin poder identificarse con otras mujeres (Simone de Beauvoir, 1949:5). Constituyen, por lo tanto, en palabras de Beauvoir, “lo otro”, lo inacabado, lo imperfecto por debajo de lo perfecto.

Como observa Judith Butler, “[...] Para Beauvoir, las mujeres son lo negativo de los hombres, la carencia frente a la cual se distingue la identidad masculina [...]” (1990: 44).

Esta limitación que se extiende a diferentes espacios también habla del ejercicio simbólico de poder sobre el género femenino, al que se le priva de lugares de acción, de medios de expresión y de acceso a determinada información. Con esto se trazan líneas arbitrarias “separaciones mágicas, signos hechos con tiza” (Bourdieu, 2000:6), que mantienen un mandato establecido y ante cualquier alteración se impone su respectiva llamada al orden.

La estructura de dominación masculina perpetúa las “líneas de demarcación mágicas<sup>5</sup>” que separan a los sujetos hombres y mujeres (Bourdieu, 2000: 58), a lo masculino de lo femenino; el hombre determina su rol y el de las mujeres, los delimita y separa. Dice Bourdieu que la femineidad suscita angustia a los hombres

---

<sup>5</sup> Virginia Woolf citada por Pierre Bourdieu *En la dominación masculina* pág. 80.

(2000: 39), se trata de una masculinidad y feminidad construidas socialmente pero que se asumen como legítimas y que son construcciones culturales<sup>6</sup>.

Una vez más, estos patrones impuestos e impulsados por los discursos muestran y demuestran la afirmación de Beauvoir cuando dice que “[...] el hombre proyecta en la mujer a todas las hembras a la vez [...]” (1949: 11). Por consiguiente, de esa frase surge una interpretación que parte de la palabra “hembra”<sup>7</sup>; directamente remite a conceptos y teorías biológicas, que se utilizan para visualizar y demostrar o concebir el rol de la mujer como puramente físico y reproductivo. Al proyectar en una a todas las mujeres, la visión masculina no da lugar a la individualización de los sujetos mujeres.

Así, lo biológico se vuelve un fundamento que sirve para justificar una dominación arbitraria; lo biológico inserto en el pensamiento social y desde donde interpretamos los hechos, contribuye a naturalizar la dominación y a legitimarla porque “el cuerpo social construye al cuerpo como realidad sexuada y depositario de visión y división sexuate” (Bourdieu, 2000: 11), lo que da lugar, por otra parte, a la asimilación de las divisiones mágicas.

Cecilia Amorós, en un interesante estudio, expone un análisis de los espacios adjudicados a hombres y a mujeres. Establece una correlación entre el espacio público, considerado “lugar” más importante y las actividades realizadas por los hombres consideradas, desde el pensamiento social, más relevantes. Así las actividades de los hombres se realizan en el espacio público, relegando a la mujer, cuyas prácticas son arbitrariamente calificadas como insignificantes, al espacio privado.

---

<sup>6</sup> Michael S Kimmel (1997) dice con respecto a la masculinidad ¡Nada con asuntos de mujeres, uno no debe hacer nunca algo que remotamente sugiera feminidad! La masculinidad asociada a la calma frente a la crisis, manteniendo siempre las emociones bajo control.

“Esta noción de antifeminidad está en el corazón de las concepciones contemporáneas e históricas de la virilidad, de tal forma que la masculinidad se define más por lo que uno no es, que por lo que se es.” pág. 4.

<sup>7</sup> Simone de Beauvoir (1949) concibe como “peyorativa” a la palabra hembra, dice, porque limita a la mujer a su sexo, para compensar la inquietud del hombre; es decir, se debe a “la inquieta hostilidad que en él suscita a la mujer”.pág. 11.

La mujer debe, según esta lógica, identificarse con el espacio privado o bien limitarse, para decirlo de otro modo, al espacio privado. Debe defenderse del afuera peligroso resguardada por su marido, acción que da lugar a situaciones de sobreprotección que, según Cecilia Amorós “es la forma de no considerar a alguien como un igual, es el trato que no se da en los espacios de la paridad<sup>8</sup>” (Cecilia Amorós, 1994).

Siguiendo los argumentos de esta autora, podemos decir que el espacio público es reconocido, y el reconocimiento otorga poder, lo legitima.

Pierre Bourdieu incorpora al análisis el concepto de agorafobia socialmente impuesta, para significar que la mujer se encierra en su casa, (ágora), como sujeto doméstico protegido/oculto del afuera peligroso “[...] unas veces sin saberlo, otras a pesar suyo [...]” (2000:31), o voluntariamente aceptando los límites que se le imponen. De este modo, víctima de la dominación psicológica y que según Bourdieu genera sentimientos de vergüenza, humillación, respeto, amor o más bien manifestaciones visibles como la ruborización, el temblor, la ira, se generan también formas de sometimiento propio e inconsciente.

Un confinamiento simbólico, dice Pierre Bourdieu, en “donde crece el arte de empequeñecerse” y de disimular o guardar una moral para el afuera, manteniendo un “deber ser” impuesto desde la visión y lectura dominante. Se trata de la constante precaución y cuidado de “las barreras sagradas” que recubren los objetos mágicos sacralizados, como la vagina erigida socialmente como objeto sagrado.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> No hay que desconocer que dentro del campo feminista existen divisiones, Cecilia Amorós pertenece al campo de “feministas por la igualdad” por eso utiliza el término “paridad”. Pero esta tesis se enriquece tomando aportes conjuntos de “feministas por la igualdad” y “feministas de la diferencia”, entendiéndolos que ambos poseen una lucha común y realizan, aunque separados y desde otra visión, aportes que se complementan.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu (2000) sostiene que desde el pensamiento social se concibe a la mujer y al hombre como derecho y revés; dos seres con igual fisiología pero organizados de otra manera. Habla del límite simbólico que debe cuidar la mujer entre lo puro y lo impuro. Da un ejemplo y dice “la mujer que mantiene el cinturón ceñido, que no lo desanuda se considera virtuosa, casta”.pp. 15-16.

Asimismo, Jean Franco aproxima conceptos y perspectivas al respecto del espacio privado ocupado o relegado a las mujeres. Tomando como ejemplo a Las Madres de Plaza de Mayo sostiene que ellas “[...] alteran la tradición (dominante) porque se proyectan así mismas como un nuevo tipo de ciudadana, hacen uso eficiente de los símbolos [...]” (1996: 4) y representan en el espacio público actividades del espacio privado. En el caso argentino, las “abuelas” obligaron a la sociedad a participar y ser testigos de estos hechos. A lo privado lo hicieron visible en el lugar público, en la plaza; de este modo hicieron de su problemática un tema para ser visto.

Por otra parte, Nora Rabotnikof postula tres ejes en torno a los cuales se puede analizar la relación entre lo público y lo privado. En el espacio público está lo que es de interés para “todos”, en oposición a lo privado de interés individual; el segundo eje responde a un criterio de “invisibilización” y “ocultamiento”, es decir, las acciones privadas son las que se sustraen y ocultan, haciéndolas invisibles, de la mirada pública. Otro criterio es el de apertura y clausura, así lo público es abierto a todos, y lo privado se clausura, se cierra desde adentro y desde afuera.

El sociólogo francés, George Duby, realiza un análisis histórico en torno a la vida privada y pública y sus respectivas reconfiguraciones. El autor sostiene que no existe una “vida privada”, es decir actos privados realizados de una vez y para siempre en ese ámbito, sino que existe una distribución cambiante de actividades entre ambas esferas (1989: 15).

Para este autor, la especialización de los espacios es lo que rompe la igualdad entre hombres y mujeres, lo que conlleva a estas últimas al espacio como objetos serviles. Plantea en paralelo el espacio público y privado, la división entre espacio productivo (legítimo) y espacio doméstico (George Duby, 1989:39).

El cierre de los espacios privados, apoyados en criterios de clausura, y la especialización del espacio doméstico son tomados por Francois Collin como la expresión de “privación de la privacidad”. Desde este punto de vista, las mujeres no están en “su” espacio ni en “el adentro” ni en “el afuera”.



Ni el espacio doméstico ni tampoco el privado es de “ellas” dice Collin, pues es allí mismo donde se encuentran encerradas.

Ajenos a las mujeres son tanto el adentro, espacio más restringido, como el afuera. Ambos son lugares masculinos y, por consiguiente, las mujeres están privadas de lo privado y de lo público, sobre los cuales, a la inversa, los hombres tienen derechos.

En este sentido Francois Collin afirma:

La lectura tradicional del reparto de espacios no contempla, sin embargo, que los hombres también están en su lugar en el adentro, la casa; están en su casa, disponen de ella, seguros de que en ella les espera alguna Penélope (no se puede decir lo mismo de las mujeres que no pueden aventurarse al afuera sin tomar precauciones ni asumir riesgos) (1994: 233).

Lo privado adquiere un significado fundamental, pues desde esta perspectiva no se concibe como lo cerrado o como ubicable dentro de la casa, sino como prácticas que pueden ser realizadas tanto en el espacio doméstico como en el público. Lo “privado” para esta autora está “en cualquier parte donde nosotros estemos”<sup>10</sup>, y estar en la casa, en el espacio doméstico no hace a la mujer poseedora de ese lugar, pues no cuentan con un espacio privado sino que están en constante “amenaza del dominio (simbólico) sexual masculino” y privadas de su privacidad.

A lo largo de muchas épocas, se perpetuó la dominación de la mujer y la creencia ideológica de que se trataba de un ser inferior al cual el hombre u otras instituciones debían subordinar. La perpetuidad de dicha creencia puede estar dada porque, como dice Teun van Dijk “[...] una ideología no es un sistema inestructurado de actitudes. Las formas de actuar están relacionadas unas con otras entre sí [...]” (1980<sup>a</sup>: 42), es decir, la ideología es la base de las formas actitudinales (2005: 286). Por lo tanto, nuestra ideología con respecto a

---

<sup>10</sup> Collin Francois (1994) En “Espacio doméstico espacio público” propone “dejar de confundir privado y doméstico, privado y casa o familia”, desde su perspectiva lo privado no es el adentro, lo privado no pertenece a un lugar determinado, lo privado no es lo doméstico. pág. 234.

determinado tema, en este caso, el rol de la mujer, determina nuestra forma de accionar frente a estos sujetos.

# Capítulo IV

## Ser y estar Femeninos

Es importante destacar que aspectos corporales, vestimentas, antes expuestos, establecen, estructuran modelos de ser y estar femeninos.

El sociólogo George Duby plantea la idea de “un culto moderno al cuerpo”, práctica que comienza a ganar lugar, según el autor, aproximadamente en 1970, cuando la importancia de la apariencia comienza a importar en la sociedad; comienzan a imperar ideas que conciben el cuerpo como “propio”, con el cual cada persona hace lo que desea, y por eso hay que cuidarlo, mantenerlo (George Duby, 1989: 97)

Es el momento en que se quiebra y reconfigura la relación entre los cuerpos y los vestidos; el cuerpo se muestra, no solo se asume y todo aquello que genere dolor, como la violencia física, o amenace al cuerpo es rechazado (1989: 106).

Desde esa época, la personalidad depende del cuerpo, se interpreta a través del cuerpo, se confunde. El cuerpo es materializado, es él el que produce un sometimiento, desde mi interpretación, simbólico y físico, pues “es” para ser mirado, para ser sometido a la mirada de los “otros”, para ser juzgado desde la mirada masculina.

El mundo se erige como representación basada en una proyección del sujeto masculino (Victoria Sendón, 2000), es decir, “la mujer se constituye como “lo otro” desde donde no puede constituirse como sujeto individual, su modo de ser y estar debe corresponder a las proyecciones masculinas que imponen su visión.

Se trata de modos de mantener siempre el cuerpo, de vestir y de comportarse inconscientemente o formas respetadas por obediencia; en palabras de Pierre Bourdieu, son hábitos construidos (2000: 38).

Todos estos patrones de feminidad ponen a la mujer en lugar de objetos para ser mirados y para, desde los modelos femeninos que se imponen, complacer al hombre, o a la sociedad que posee estructuras de visión masculina. Bourdieu sostiene que existe una ruptura entre el cuerpo que realmente poseemos y el ideal al que debemos llegar por imposición (2000: 57).

Asun Bernárdez postula, con respecto a los tratos del cuerpo, una sociedad en la que es constante el intento por superar los límites corporales, los cuales perturban el camino hacia los ideales de belleza postulados por la sociedad de consumo. La autora reconoce “un cuerpo físico escindido” (1999: 33) producto del entorno cultural.

“Lo que atrae la mirada es siempre y únicamente la forma y el aspecto de la envoltura”,<sup>11</sup> dice George Vigarrello, el autor propone pensar en “envolturas”. De este modo lo que vemos, cuerpo y vestido, se constituye como “paquete”; “el objeto envuelto” es un sujeto recubierto por un “cuerpo ideal y preparado” para los demás, mientras que el interior queda desprovisto de todo cuidado u ocupación.

Las mujeres socialmente están atravesadas por los ideales de belleza y patrones femeninos que suscitan intereses de lo más variados en relación a la satisfacción de los ideales.

Se demanda y se reprime en sociedad a los sujetos que no cumplen con los cánones de belleza socialmente impuestos y reconocidos como válidos y mejores. Es por ese motivo que si decimos que la mujer está en la sociedad actual constituida o concebida como objeto de miradas y demandas, al mismo tiempo decimos que son las primeras sancionadas y comparadas ante los ideales propios y ajenos.

---

<sup>11</sup> George Vigarrello (1985) Establece la anterior afirmación a través del análisis de un ejemplo de cuidado de la imagen. Habla de comunidades religiosas preocupadas por la limpieza de objetos susceptibles a ser tocados con el cuerpo más que por la limpieza del cuerpo en sí. Dice que lo que importa en estas comunidades es “la envoltura”, la vestidura más que la verdadera limpieza del cuerpo. pág. 76.

Es la dominación masculina dice Bourdieu la que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, y las coloca en un estado de inseguridad corporal y de dependencia simbólica. Este autor reconoce que, el entorno comercial, o lo que él llama “complejo-moda-belleza” contribuye a la inseguridad, pero no es el único factor, sino que todo se basa en la relación que coloca a las mujeres en posición de ser miradas a través de categorías dominadoras (2000: 51).

El uso público de determinadas palabras (Teun van Dijk, 1999:7), modos de expresarse no permitidos o considerados groseros en una mujer, ilustrado por ejemplo en el mandato: “una chica no dice malas palabras”, ilustra de la mejor manera esta dominación, ejercicio del poder y restricción al acceso y control del poder simbólico al que se refiere Teun van Dijk.

Dice Bourdieu que las mujeres están constreñidas por el lenguaje y por los lugares que les son atribuidos, lugares donde deben aparentar una “disminuida identidad” (2000: 25) como si fuera su naturaleza, y que cualquier alteración implica una llamada al orden.

En las sociedades contemporáneas se establecen pautas a seguir, modelos de feminidad que son desde el discurso generalizable a todas las mujeres. Se estereotipan modos de conducta, mujeres sujetas a hombres, modas, posturas y comportamientos, gestualidades y colores que tienden a homogeneizar y establecer patrones.

Así, la maternidad también se constituye como factor concebido como un deber de las mujeres. Según George Duby se constituye además de un deber biológico, como un “deber ser social”, que ve en todas las mujeres una madre en potencia (1990: 628).

Es de este modo que “ser madre” se convierte en un eje definitorio de la feminidad al que debe llegar una mujer para constituirse como tal. Un “deber ser social” que adjudica una “naturaleza de reproductoras” (Victoria Sendón, 2000) que no permite a la mujer constituirse como sujeto libre, pues debe según esta lógica completarse, o con un hombre (marido) o con un hijo.

**Segunda parte:**

**Análisis Ideológico de las obras del  
corpus**

---







# Capítulo V

## La medida de todo

*“Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón [...]*

Sor Juana Inés de la Cruz

### “Cine Prado” de Elena Poniatowska

“Cine Prado” es un cuento escrito por Elena Poniatowska, cuyo nombre real es Heléne Elizabeth Louise Amelie Paula Dolores Poniatowska<sup>12</sup>, perteneciente al libro *De noche vienes* editado en el año 1979.

Este cuento está elaborado en formato epistolar: es una carta que envía el protagonista del cuento a su actriz favorita, Françoise Arnoul<sup>13</sup>.

En la carta, el narrador describe sus sentimientos, sus desilusiones y sus argumentos de los motivos por los cuales se siente traicionado por la última película de su amor platónico. Una especie de reclamo por “no ser”.

De este modo, el narrador, anuncia que él ya no formará parte del público admirador, se posiciona como “un hombre hecho pedazos”, se siente herido por las actitudes de la actriz en la última película que aceptó protagonizar. El hombre se posiciona como un sujeto “atrapado en una tristeza individual, amarga y sin salida” (E. Poniatowska, 1979).

---

<sup>12</sup> Elena Poniatowska es una escritora Mexicana nacida en el año 1932 en París. Desde niña vivió en México donde debió exiliarse en la segunda guerra mundial. Escritora de novelas, obras de teatro, poemas y cuentos en los cuales se evidencian claramente temáticas en torno a las mujeres.

<sup>13</sup> Es importante destacar la existencia real de la actriz francesa Françoise Arnoul nacida en 1931, protagonista de una exhaustiva lista de film franceses desde el año 1951 a 1997 aproximadamente.

Según el admirador, su actriz preferida cae en una degradación humana al entregarse, en el film, a un galán, y así experimenta la pérdida de sus ideales.

No importa la voz de la mujer. Quien escribe no espera respuestas, sólo ser escuchado y comprendido.

[...] Prescinda usted de cualquiera de sus hipótesis, el que la está juzgando soy yo, y hágame el favor de ser más responsable de sus actos, y antes de firmar un contrato o de aceptar un compañero estelar, piense que un hombre como yo puede contarse entre el público futuro y recibir un golpe mortal. (Elena Poniatowska, 1979)

Juzga, se ofende y acusa. Demanda, sobre todo, responsabilidad en los actos, cierta moral que no lo ofenda a él ni a ningún hombre que la vea; la mujer fue tocada, besada y, según el narrador, ella permitió la agresión y no ejerció su libertad. Estas acciones causan ofensa en los hombres.

Bourdieu sostiene que ante cualquier alteración del orden impuesto a las mujeres y cualquier violación de los límites establecidos, se aplica una respectiva llamada al orden<sup>14</sup>, una reprimenda por no cumplir con su mandato. En el relato, la acusación realizada por el narrador, funciona como “una llamada al orden” hacia el sujeto femenino, visto desde una visión masculina (ofendida).

Se trata de un doble juego pues muestra la forma de cómo un individuo demanda respeto por el cuerpo de una mujer agredida en una película. Sin embargo, al mismo tiempo, “es” ese mismo demandante un espectador que objeta por lo acontecido desde su propia perspectiva y no desde la mujer o por ella, sino desde una subjetividad corrompida por una imagen representada. Él no juzga la agresión del hombre hacia la mujer en el film, por lo contrario, busca evidenciar que es la mujer quien permite estos actos y no reprende.

Vemos cómo la actriz está subordinada al punto de vista masculino. Se aplica en este caso un “deber ser” y una “forma de mantener el cuerpo”. El admirador dice:

---

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu (2000) dice que las “llamadas al orden se encuentran en todas las manifestaciones visibles de las diferencias entre los sexos” hasta se pueden observar en insignificantes comportamientos como el peinado, vestuario etc. pág. 44.

“en la escena del cabaret no tenía usted porque entreabrir de esa manera sus labios, desatar sus cabellos sobre los hombros, y tolerar procaces ademanes de ese marinero” (E. Poniatowska, 1979). En esta frase se observa la intención del hombre de llamar a la moral de la mujer. Estas formas de mantener el cuerpo, como afirma Bourdieu, están “asociadas a la actitud moral y pudor que deben tener las mujeres”, desde el pensamiento social (2000: 24).

“Prescinda usted de cualquiera de sus hipótesis, el que la está juzgando soy yo [...]” (E. Poniatowska, 1979). La frase deja visualizar una única perspectiva, la masculina. En este punto, la actriz debe complacer la única visión de femineidad que implica recato, una moral, un determinado comportamiento. Retomando las palabras de Bourdieu, la mujer debe satisfacer “expectativas objetivas” es decir disposiciones llamadas femeninas inculcadas a través del orden social (2000: 44).

El narrador se justifica diciendo “[...] un crítico enamorado que justificó sus peores actuaciones morales y que ahora jura de rodillas separarse [...]” y agrega “[...] y un hombre que pierde de golpe todos sus ideales ¿no cuenta para nada, señorita? [...]” (E. Poniatowska, 1979)

Palabras y frases vulgares, dice el admirador, eran intolerables en una mujer, eran inaceptables en los labios de la actriz, “[...] vino al flagelo de entender a fuerza mía algunas frases vulgares, la comprensión de ciertas palabras atroces que puestas es sus labios o aplicadas a usted me resultaron intolerables [...]” (E. Poniatowska, 1979)

La frase anterior muestra el poder simbólico ejercido sobre la mujer al no tolerar en ellas palabras groseras. Van Dijk sostiene al respecto que “la prohibición de la utilización de determinadas palabras en el discurso público” es una forma de ejercer poder (1999:7). Añade, además, que algunos niveles del habla pueden ser

controlados por los hablantes poderosos, de este modo “el espectador masculino” pretende controlar la expresión de la mujer<sup>15</sup>.

Se demanda por parte del sujeto masculino un constreñimiento del lenguaje, de modo contrario “el hombre se ofende” y realiza una llamada al orden(a las mujeres) a “ser lo que son”. En el relato se lee: “[...] acepté amarla tal como es. Perdón, tal como creía que era [...]” ¿Y cómo era? La representación ha sido rota por la misma actriz, de la cual el admirador tenía otra imagen inmaculada, muchas veces transgredida, pero según él en otras oportunidades “perdonada” (por él). De este modo, la visión masculina se torna la medida de todo, en la cual se basan, según Pierre Bourdieu, los arbitrarios “deber ser” de las mujeres.

Todo se devela en las siguientes palabras:

[...] Usted no es la criatura de delicias, la paloma frágil y tierna a la que yo estaba acostumbrado, la golondrina de inocentes revuelos, el rostro perdido entre gorgueras de encaje que yo soñé, sino una mala mujer hecha y derecha, un despojo de la humanidad, novelera en el peor sentido de la palabra.

(E. Poniatowska, 1979)

El admirador expresa su representación de este personaje del cine y de “las mujeres”, dando lugar a una “maldad” considerada como condición básica de ser mujer, de ahí “ser hecha y derecha” y “mala mujer como “todas”. Se vuelve evidente en el relato, la afirmación de Simone de Beauvoir “el hombre proyecta a todas las hembras a la vez” (1949:11), razón por la cual no se les reconoce su individualidad. Respecto a lo anterior, Bourdieu sostiene que los fundamentos y argumentos basados en teorías biológicas se vuelven fundamento de la dominación arbitraria. En este caso, la maldad es considerada cuestión biológica intrínseca del ser mujer, y desde una sola perspectiva se interpretan los hechos. (Bourdieu, 1998: 11)

El narrador postula “un” estereotipo femenino al proclamar a la maldad como característica intrínseca del “ser” mujer. Aquí es la generalización lo que se pondera,

---

<sup>15</sup> Teun van Dijk (1999) sostiene que el control del discurso es una forma de poder mayor frente a otros modos de ejercicio del poder, y que el control de las mentes es fundamental para la reproducción de la hegemonía. pág. 73

es la proyección de una mujer en todas las demás. La maldad concebida como atributo constitutivo de la mujer no permite la individualidad del sujeto femenino. Desde una visión androcéntrica dominante, las mujeres son rotuladas como seres maléficos, cuya identidad es negativa, generalizada al género femenino<sup>16</sup>.

Quien escribe la carta le dice a “su” actriz, que, el respeto (de él) lo obtenía en otras películas por notar en sus entregas un cierto rechazo, por observar siempre una dignidad que, si se perdía, no era por voluntad propia, sino por profanación:

[...] Antes sus escenas de amor no me alteraban, porque siempre había en usted un rasgo de dignidad profanada, porque percibía siempre un íntimo rechazo, una falla en el último momento que rescataba mi angustia y consolaba mi lamento. (E. Poniatowska, 1979)

Bourdieu postula que la visión masculina dispone simbólicamente del cuerpo de la mujer, cuya disponibilidad se evidencia en el cuerpo femenino que se ofrece pero se niega a las propias mujeres, el cuerpo de las mujeres es “[...] adecuado para honrar a los hombres, de los que depende o a los que está vinculado” (2000: 25). Esto es visible, el protagonista al darse cuenta de la alteración y de que la mujer dispone de su cuerpo se siente ofendido porque ha perdido el dominio.

Esta idea del narrador, que continúa el reclamo de dignidad y ejercicio de una libertad para no sentirse ofendido, avala la opresión de género. Por un lado reclama dignidad<sup>17</sup> y no ser engañado. Vemos cómo el hombre demanda dignidad, se

---

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu (2000) sostiene que las mujeres, incapaces de subvertir las relaciones de dominación, tienden a confirmar con sus actos las visiones que el pensamiento dominante tiene de ellas. Cuando habla de “actos” ejemplifica con magias, mentiras. Dice “Las mujeres están condenadas a aportar, hagan lo que hagan, la prueba de su malignidad y a justificar los tabúes y los prejuicios que le atribuyen una esencia maléfica”. pág. 37.

<sup>17</sup> Dignidad: Gravedad y decoro de las Personas en la manera de comportarse. Las personas dignas son.....respetuosas consigo mismas y con los demás, son tolerantes, crecen en sus fortalezas y superan sus debilidades. La persona digna se valora a sí misma, y se siente bien con su manera de ser y de pensar.

Para ser dignos: Sabemos que somos merecedores de amor y de respeto. Reconocemos que importamos y que tenemos valor porque existimos. Podemos conducirnos a nosotros mismos y controlar lo que nos rodea eficientemente. Reconocemos que tenemos algo valioso que dar a los demás. Respetamos y nos damos a respetar.

Extraído de diccionario de La Real Academia Española.

inmiscuye en la vida de la actriz reclamando respeto y responsabilidad. En estas afirmaciones se reconoce cómo, desde el sujeto masculino, se priva de la privacidad a la mujer del film. Privación de la privacidad, teniendo en cuenta que ésta no solo se encuentra en el lugar doméstico sino también en el afuera, en la calle, en el público, “[...] a donde quiera que uno vaya la lleva consigo” dice Francois Collin (1994: 234). En el relato, el hombre priva al sujeto femenino de poder elegir, o aceptar, de mostrarse como ella desea.

Él siente que (ella) por estar enamorada y consentir, “lo” engaña, y lo hace como todas las mujeres lo harían. Nuevamente generaliza, al caracterizar a las mujeres atribuyéndoles características negativas. Se trata de una caracterización de la mujer a través de un estereotipo que las erige como engañadoras y malas, “como todas las mujeres”.

Engaña, pues él solo quería encontrar la amargura en los ojos de la actriz. Es así que el narrador/espectador describe a “su actriz idealizada”; la caracteriza con una “identidad disminuida”<sup>18</sup> y amarga, sin iniciativa. Bourdieu considera que socialmente a las mujeres se les atribuye e impone una identidad disminuida que deben guardar en determinados espacios, bajar el rostro, aceptar y consentir. (2000: 25).

A través del oxímoron<sup>19</sup>, el narrador afirma darse cuenta de que la actriz, no es la paloma envuelta en “gorgueras de encaje” que él soñó sino un “despojo de la humanidad”. Se vale de la oposición entre dos conceptos opuestos: “gorgueras” y “despojo”, cuyos significados van de la inocencia a la maldad, y entre medio “una mujer”.

Evidentemente, se contrastan dos visiones opuestas; por un lado una visión general de “mujer frágil” y, por otro, “mujer mala”. En el primer caso, se evoca a la

---

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu (2000) expone el concepto de “disminuida identidad” atribuida socialmente al género femenino, pero refiriéndose a la imposición y relegación de las mujeres a tareas “prolongadas e ingratas” delegándole preocupaciones vulgares. pág. 25

<sup>19</sup> Dentro de las figuras literarias, es una figura lógica que consiste en usar dos conceptos de significado opuesto en una sola expresión, que genera un tercer concepto.

fragilidad y frivolidad de la mujer; en el segundo, un aspecto determinista sin fundamento.

“Y conste que lo de señorita se lo digo porque a pesar de los golpes que me ha dado la vida sigo siendo un caballero [...]” (E. Poniatowska, 1979), se posiciona libre de nombrarla o no, de decirle “señorita” y todo lo que para él impla (recato, dignidad etc). La aclaración del narrador “[...] se lo digo porque a pesar [...]” sirve para entrever un tono irónico por primera vez empleado por el admirador, un tono que remarca e intenta afirmar una identidad de “caballero” ante una mujer que, frente al hombre (quien a pesar de todo no pierde sus valores), carece de toda dignidad.

En síntesis, la actriz se concibe, al igual que en algunos relatos del corpus, un objeto para ser mirado, juzgado, vigilado, pero también un objeto para ser conservado.

El escritor de la carta también habla de su esposa, importante dato para visualizar cómo este narrador concibe su relación con ambas mujeres, y cómo su esposa reacciona frente al fanatismo de su marido.

De acuerdo con Pierre Bourdieu, los dominados aplican categorías construidas desde la perspectiva dominadora (2000: 28). En el cuento de Elena Poniatowska, leemos: “[...] mi esposa todo lo comprende y comparte mi consternación [...]” (E. Poniatowska, 1979). Aquí se observa a una mujer que comparte los esquemas de percepción con su marido, percibe a “la actriz” desde los mismos esquemas que juzgan a la mujer en la pantalla. La esposa interpreta los hechos a través de los mismos esquemas mentales del sujeto masculino. Pero, a pesar de la comprensión que muestra la esposa, el tiempo pasa y ella comienza a aquejarse, ya no tolera la situación. Cada noche de cine termina con una discusión; la esposa se burla y al mismo tiempo alega que “ella es una mujer real”.

Ingrata la actitud del sujeto masculino al someter a su esposa, a instancias de mera acompañante, mientras él disfruta del goce por mirar la pantalla, como si fuera igual hacerlo con una u otra.



El hombre mezcla y hasta confunde la realidad con la ficción; opone a la esposa, “mujer real”, frente a la actriz “ideal”. Una mujer imaginaria que poco a poco se constituye en objeto de visión y culpa del sujeto masculino.

Van Dijk afirma que las ideologías están conformadas por representaciones mentales, esquemas desde los que se interpretan los hechos. En este relato la “actriz” se vuelve “objeto” utilizado por el espectador para contrastar y poner en discusión su ideología. El espectador-fanático reconstruye su mundo intersubjetivo<sup>20</sup> de acuerdo con su ideología y desde allí juzga a la mujer, a Francois Arnaul.

Los esquemas mentales y representaciones sociales que el personaje masculino posee como ideología, son contrastados por las actitudes de “la mujer ideal en la pantalla”. La actriz está en una posición que lo traiciona y que contradice su previa “representación”.

---

<sup>20</sup> Van Dijk (2003) sostiene que los sujetos reconstruimos la realidad y nuestro mundo intersubjetivo a través de nuestros esquemas mentales. De esa reconstrucción surgen las representaciones pág. 25.





Handwritten text on the top egg, including the words "Katalan" and "Baitan".

Si an agha  
siti sa Baitan  
San Gajon Baitan  
aya yuluan Baitan  
alib alaw Baitan  
ala ka im na Baitan  
arab ka aban Baitan  
yuni Katalan  
ayun Katalan

Handwritten text on the right egg, including the words "Katalan", "Baitan", and "Katalan".



# Capítulo VI

## Demarcaciones mágicas y tinta

### “Gracia” de Irene Gruss

“Gracia” es un poema de la escritora argentina Irene Gruss<sup>21</sup>. El texto pertenece al libro *El mundo incompleto*, editado en el año 1987.

La poeta en su poema “Gracia” deja al descubierto a un personaje femenino. Tras nueve versos, puede dilucidarse la consistencia de sus palabras y el marcado perfil del hablante poético/mujer que habla y dice:

*El perfil de mis dedos*

*Está manchado de pelar papas, batatas,*

*De nicotina y de limón,*

*De polvo y azuleno,*

*Todo cubierto y de perfil, por*

*Tinta,*

*Todo imborrable*

*Y tinta.*

---

<sup>21</sup> Irene Gruss nació en Buenos Aires en el año 1950, sus obras han sido traducidas a diferentes idiomas como el francés, el inglés, ruso entre otros. Participó en la redacción de diferentes revistas literarias entre ellas “El escarabajo de Oro” y otras.

Se mezclan actividades físicas e intelectuales aparentemente disociadas; el pelar papas, batatas y la limpieza que interactúan con la escritura. Actividades que, desde una perspectiva patriarcal se conciben exclusivas de la mujer, no valoradas ni legítimas; o realizadas, siguiendo a Cecilia Amorós, en el espacio doméstico/privado delimitante de la mujer.

Pelar papas y limpiar son tareas que implican un trabajo físico frente a la escritura: actividad intelectual que transgrede los muros.

Aquí el personaje trasciende el ámbito privado, pues la mujer se apodera de un medio de expresión, como lo es “la escritura”, marcando una ruptura o tensión de poder. De este modo, los versos constituyen una forma de reafirmación de la condición femenina, que rompe con el control absoluto de los medios de expresión por parte de los dominadores.

Siguiendo la perspectiva de Teun van Dijk, en cuanto al ejercicio del poder mediante el control de recursos (1980<sup>a</sup>: 44), el hecho de apoderarse de la escritura por parte de la mujer, implica un desafío al poder de los dominadores que controlan el acceso de los medios de expresión.

El sujeto poético, a través de la escritura, habla de ella misma y más aun, habla de su actividad doméstica, y por lo tanto, la hace visible.

En términos de espacios, Nora Rabotnikof delimita, por un lado a “lo privado que se asocia al interés particular”<sup>22</sup> frente a un espacio público donde los temas que se abordan son “de interés a todos”. Siguiendo con la lectura propuesta por la autora, en el poema podemos leer a una mujer que instala “lo doméstico” como susceptible también de ser hablado en el espacio público. De ese modo, el sujeto

---

<sup>22</sup> Extraído de Revista “Debate Feminista” edición de 1998. en la que se expone el artículo de Nora Rabotnikof denominado “Público-Privado”.

femenino rompe con las estructuras masculinas que perpetúan las líneas imaginarias “hechas con tiza”.<sup>23</sup>

“La mujer” remarca las huellas identitarias (en sus propias manos) de pelar batatas y de escribir. Es en este punto una mujer doméstica y escritora que a través de su arte se atreve a transgredir los muros y a hacer público, a través de un acto privado como lo es la escritura, actividades domésticas que no se reconocen pero que sí “la” constituyen.

Jean Franco (1996:4), en un notable artículo, propone a una mujer que sale a escena pública comprometiendo y haciendo testigo de sus actividades privadas al resto de la ciudadanía<sup>24</sup> y, en este caso, la mujer del poema logra, al escribir sobre sus actividades, mostrarlas y dejar de ser el único testigo de ellas.

En el poema se utilizan términos que, leyendo el contexto, remiten a conceptos o significados ambivalentes, por ejemplo la palabra “perfil”; además de referir al “perfil de (sus) dedos”, este término implica pensar en un perfil identitario. Remitiéndonos a conceptualizaciones de la palabra perfil encontramos definiciones que aportan al análisis que pretendo hacer.

Usar la palabra perfil no es baladí. Enunciar “el perfil de mis dedos/ está manchado de pelar papas y batatas” implica sugerir una acción que se ve desde un único lado, un único punto de vista. Pero el lado opuesto es omitido, es el “otro” perfil manchado “con tinta”. Vemos cómo, poco a poco, el sujeto de enunciación propone un interjuego semántico en la utilización de palabras. El “perfil” nos remite, como ya dijimos, a los lados de los dedos “manchados”, pero por otro, a un carácter intrínsecamente relacionado con la “identidad”.

---

<sup>23</sup> Pierre Bourdieu (2000), postula a las divisiones espacio/sexuales como arbitrarias, utilizando la metáfora “separaciones mágicas, signos hechos con tiza”. Se trata divisiones que mantienen a los seres humanos separados, rígidos y artificiales. pág 6

<sup>24</sup> Jean Franco en “Invadir el espacio público, transformar el espacio privado” propone esta categoría de análisis ejemplificando con el caso argentino de “Las Madres de Plaza de Mayo” quienes hicieron testigo a la ciudadanía de su problema personal y a la vez social.

En efecto, si unimos ambas ambivalencias del concepto, ubicamos a un sujeto mujer que se identifica, que posee un perfil formado por dos actividades disociadas supuestamente. Una identidad constituida por lo impuesto, como las actividades domésticas, y otro reconocido socialmente, es decir, la escritura. Siempre se alude, si se observa desde una perspectiva masculina, hacia un sólo perfil importante del cual no es parte lo doméstico.

La mujer escribe y sostiene que es “todo (en sus dedos) imborrable”, también lo será su memoria, su historia, las actividades no reconocidas y hasta su escritura, pues ha escrito sobre ella misma; escribe sobre su propia acción de “escribir”.

Se reconoce y afirma constituyéndose tanto como por pelar papas como por escribir. Papas y batatas del espacio doméstico, que si bien son relegadas también son representativas de la identidad de las mujeres, la constituyen y son parte también de su ser. Un ser individual que será imborrable por haberlo escrito y manchado.

Escribir es una forma de afirmar “soy por pelar papas y soy porque también escribo, y escribo sobre lo que hago”. Esto rompe con la visión patriarcal de mujer a la que se refiere Simone de Beauvoir. Para esta visión, la mujer es lo inacabado, lo carente frente al hombre que la completará<sup>25</sup>. En cambio, en el poema, el sujeto poético “es” porque “se” escribe y se mancha con su actividad y con tinta por escribir sobre ella, por ser poeta.

Según Alicia Genovese (1998: 73), el espacio privado, en este poema, se constituye también como lugar de resistencia. Allí es donde se rompen las barreras de lo privado, no para salir al mundo y hacer “como si” pudiéramos ser como los hombres o como si fuéramos hombres<sup>26</sup>, o hacer lo que los hombres. Salir implica,

---

<sup>25</sup> Simone de Beauvoir (1949) plantea el sistema de oposición en el que la es “*lo otro*” del hombre que se postula como sujeto universal. pág. 5.

<sup>26</sup> Victoria Sendón (2000) En “El feminismo de la diferencia”, plantea la igualdad entre mujeres y hombres, pero nunca la igualdad con los hombres, porque eso implicaría aceptar el modelo. La igualdad significaría el triunfo definitivo del paradigma masculino. “Es muy triste convertirse en una mala copia de un patético modelo” sostiene la autora.

en este poema, ser individual, sujeto que por sus propios atributos “es” en el espacio; remarcando sus diferencias<sup>27</sup> que la constituyen, la mujer deja de ser “lo otro” como decía Beauvoir (1949: 4).

Este abrir de las “barreras mágicas” propuestas por Bourdieu implica escribir sobre lo que hace una mujer doméstica para ser reconocida por sus características propias y no impuestas. El autor sostiene que las divisiones sexuales de los espacios son arbitrarias y que tienden a dividir y alejar a hombres y mujeres arbitrariamente.

Al escribir sobre ella misma, puede observarse cómo se invierten las categorías de percepción masculina a las que se refiere Bourdieu, quien enuncia que los dominados aplican a su situación esquemas naturalizados pero construidos desde una visión dominante.

En “Gracia” se dejan de lado los esquemas mentales impuestos y asumidos, se abandona el punto de vista de los hombres porque el sujeto mujer se autorrepresenta.

Puede observarse cómo este sujeto poético rompe con la realidad planteada por Judith Butler de que las mujeres son lo “no representable” en el lenguaje falogocéntrico. Representándose hace frente al falogocentrismo, lo desplaza y toma el centro de la escena y se observa “ella misma”, se describe y reconoce.

En los tres últimos versos, al utilizar la repetición “tinta, todo imborrable y tinta”, enuncia y reafirma su actividad de “escritora”, pues decir tinta una vez y repetir la palabra es un recurso del cual la hablante se vale para expresar un “yo escritora, escribiendo sobre lo que hago y escribo”.

Si bien la mujer rompe con las barreras imaginarias, lo importante ya no es el salir al afuera, a lo público, al lugar de los hombres, lo que importa es su propia

---

<sup>27</sup> Victoria Sendón (2000) dice “Sí, claro, somos diferentes ¡qué más quieren los hombres! Eso es lo que ellos han dicho siempre de nosotras para mantenernos sometidas, que somos diferentes. Lo que no soportan es que seamos iguales.” La verdad es que dicho argumento me ha parecido, en cada ocasión, un argumento muy simple”. La autora sostiene que las diferencias han sido utilizadas para someter a las mujeres, por eso propone repensar la realidad y afirmar la diferencia pero desde un cambio de paradigma.

actividad representada por ella y reconocida por ella. Esto implica toda una resignificación; implica la ruptura de esquemas a las que apuesta Pierre Bourdieu.





Se vende piel



# Capítulo VII

## Los límites corporales: necesidades e ideales

### “Clasificados” de Giselle Aronson

“Clasificados” es un microrrelato perteneciente al libro *Cuentos para no\_matar y otros más inofensivos* editado en el año 2011, de la escritora argentina Giselle Aronson.

“Clasificados” es un breve relato de una mujer que narra los avisos que semana tras semanas visualiza en la vidriera de una peluquería: “BUSCO AYUDANTE DE PELUQUERO”, “COMPRO PELO”, pero el aviso que sorprende a la mujer es “VENDO PIEL”.

La voz que narra la historia propone un recorrido en torno a su experiencia con los clasificados que observa en la vidriera de la peluquería.

El primer anuncio “BUSCO AYUDANTE DE PELUQUERA” llama la atención de la narradora porque aparece constantemente. De esto, ella infiere el malestar del peluquero con cada empleada que contrata; supone un mal carácter del dueño de la peluquería. El segundo aviso que la narradora visualiza es “COMPRO PELO”, este aviso es constante.

Por último, “VENDO PIEL” es el clasificado que sorprende a la lectora. Inmediatamente, establece una interrelación entre los dos últimos clasificados, ya que ambos estarían dentro del mismo campo semántico. Sin embargo, el último anuncio (“VENDO PIEL”) revela el significado siniestro de la acción.

El relato establece una correlación unívoca entre la mercancía, que se compra y se vende. En la sociedad de consumo, hasta los objetos más exóticos son materia susceptible de ser vendida, hasta la cultura. Pero ¿el pelo? Especie de simbolización de la industria cultural, es este microrrelato, en la que cualquier objeto y símbolo

puede servir de objeto de consumo y donde el cuerpo pasa a ser objeto de modificación y culto.

Esta vez, el objeto en venta será la piel que tenderá a satisfacer el culto al cuerpo. A través del recurso de la hipérbole<sup>28</sup> y con la intención de mostrar extremos siniestros como es “vender piel”, el microrrelato muestra cómo el cuerpo de la mujer, constituido en objeto de consumo, se fragmenta como también sus usos y percepciones. Pone en evidencia lo morboso y siniestro de la acción del peluquero, lo irracional de la venta, y la escisión corporal.

Al mismo tiempo, mediante la exageración, pone en evidencia los resultados extremos (como la muerte) de los anuncios y los “ideales” de belleza.

En este relato, es a través del humor negro<sup>29</sup> que se pone en evidencia un escenario social en el cual “los anuncios que venden a la mujer” y la postulan como principal público de consumo, contribuyen a formar estereotipos y modelos de ser y de verse, dando lugar a lo que Duby denomina la extensión de los usos del cuerpo (1989: 97).

Vemos cómo los “anuncios”, que en el relato funcionan como una metáfora de lo real, apuntan principalmente a patrones de feminidad. La belleza ideal se constituye como “objeto” susceptible de ser comprado y vendido, objeto de adquisición, cambio o modificación.

---

<sup>28</sup> La hipérbole es una figura retórica que consiste en una exageración intencionada.

<sup>29</sup> El humor negro cuestiona situaciones sociales a través de la sátira. Requiere una dosis de ironía y sarcasmo y, sobre todo, una atracción hacia la transposición velada de límites morales. El asunto más recurrente en el humor negro es la muerte y todo lo que está relacionado con ella. Atañe los temas controvertidos y polémicos para la sociedad porque están relacionados con la moral ej: tragedias, las normas sociales, la sexualidad, los asesinatos, el suicidio, las enfermedades, la pobreza, la locura, el terrorismo, el racismo, la drogadicción, la violación, las discapacidades, la guerra, la religión, la política, etc, pero representados en forma cómica.

El humor negro se basa en la crítica de los valores tradicionales. Intenta responder a la atracción humana por lo macabro, representa la superación de realidades terribles mediante la catarsis y suele estar acompañado de la provocación y la subversión.

Se trata de “modelos de estar femeninos” para los cuales existen infinidad de productos que facilitan el acceso a los “ideales” de mujer, de factores que tienden a definir a “la mujer” como objeto femenino. Por esto decimos que el cuerpo se prepara para la mirada de “los otros”, “a tal punto que nuestras experiencias corporales están reducidas, en la mayoría de los casos, al sentido de la vista” (George Duby, 1999: 39); En palabras de Duby, la apariencia física depende del cuerpo, y por apariencia, hay que cuidarlo (1989: 97).

El cuerpo tiende a postularse como símbolo de la personalidad y como único elemento capaz de transmitir a “los demás” nuestra individualidad. La apariencia, la realización y bienestar corporal se constituyen en “un sentirse bien con uno mismo” (y con los demás), se transforma en un ideal. Por este motivo dice Asun Bernárdez “el cuerpo debe ser rentable al máximo (...) es expuesto, vendido y consumido como una mercancía más” (1999: 36) lo que genera al mismo tiempo una crisis en la concepción de las mujeres como sujetos, ya que pasan a concebirse como objetos. Se acentúan por estos modelos establecidos las distancias entre el cuerpo real y el ideal de belleza al que es mandato acercarse.

Al finalizar el microrrelato, vemos que la muerte se concreta y se constituye como el extremo de la acción. Se “muere” solo por el intento de pasar ciertos límites corporales-físicos, como postulaba Asun Bernadéz.

Se advierte, a partir del texto, la inseguridad que trata de compensarse a través de la superación de límites físicos. La dependencia simbólica del cuerpo de las mujeres propuesta por Pierre Bourdieu (2000: 51) es retratada en este relato para llevarla al límite de lo real, la muerte.

Una dependencia simbólica del “que dirá” la perspectiva masculina. Si leemos en términos de Bourdieu, se trata de una dependencia simbólica que lleva a la fragmentación del cuerpo y de la identidad.







# Capítulo VIII

## Los mismos esquemas

### “Retrato de familia”, de Héctor Tizón

“Retrato de familia” es un cuento que narra la historia de un crimen y una familia de cómplices e inocentes, del autor Héctor Tizón<sup>30</sup>. Pertenece a su libro *El gallo blanco*, editado en el año 1991.

Quien narra la historia es hijo de la familia del “retrato” que relata cómo era la vida en su niñez y las cosas que él no supo en su inocencia.

La muerte o suicidio de Eloísa, una criada, despierta enigmas en su vida pues la había estimado, y su trabajo en el juzgado contribuye a la resolución del caso. El narrador- protagonista descubre verdades y más preguntas tras una lupa, tres botones y un retrato familiar.

En “Retrato de familia” se configuran y caracterizan a través de diferentes personajes, mundos masculinos y femeninos.

El narrador del relato adopta la primera persona para describir situaciones familiares y momentos por los que pasan sus integrantes. El personaje describe actitudes, hechos y los deja al descubierto para que el lector realice su juicio. Este narrador es un abogado que cuenta la historia desde su perspectiva y lo hace desde su ausencia porque hay datos, omisiones que él tampoco comprende pero que completará a lo largo del cuento, del que el lector deberá rellenar algunos “silencios” y establecer conexiones.

Las mujeres en el relato son las hermanas del narrador, su madre y Eloísa, la empleada, “hermana entre sus hermanas”.

---

<sup>30</sup> Héctor Tizón: escritor y periodista argentino de la provincia de Jujuy exiliado durante la dictadura del 1976.

El personaje “del padre” se construye en torno a una personalidad dura que da órdenes, quien debe, por ser el hombre, velar por la familia, “¿Y por qué?” se pregunta el narrador. En el fondo de esa pregunta, se observa un cuestionamiento al “deber ser” que en este caso es impuesto al hombre “padre” pero que, al mismo tiempo, es impuesto a la madre que responde: “Porque es así. Siempre ha sido así. Incluso cuando estaba enfermo” (Tizón, 1991).

Vemos cómo del lado de la mujer se naturaliza la situación sin cuestionarla; el sujeto femenino simplemente acepta diciendo “porque es así”. Se trata de un estado de pasividad, frente a un hombre que “vela por ella”, legitimado por un “siempre ha sido así”, por un “ser” y “estar” que debe respetarse.

En este relato, nuevamente observamos las marcas de la dominación; vemos el modo como la mujer percibe su situación desde una visión masculina, desde esquemas mentales que se comparten con los dominadores<sup>31</sup> pues han sido creados en esta relación de “unos” y “otros” diferentes. Se trata de esquemas que llevan a la naturalización de las relaciones de poder visible en el “porque siempre ha sido así”.

La “madre” acepta que el padre vele por la familia porque es así porque lo dice “el hombre” y porque “se lo dijeron a ella”, y ella lo afirma, lo observa y reproduce como sucede con todos los esquemas mentales que los sujetos construimos de los hechos que se adquieren por socialización<sup>32</sup>. Esas representaciones mentales y sociales del “sujeto masculino-padre” son esquemas o estructuras mentales que tenemos de la realidad, que en la familia de esta ficción se ha construido a lo largo de las generaciones y se ha asentado para ser cumplida y respetada. Es un modo de percibir al sujeto masculino que guía la conducta pasiva y estática del personaje de “la madre”. Van Dijk postula la socialización de las

---

<sup>31</sup> Bourdieu (2000) dice: “las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder, en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder” pp 27, 28.

<sup>32</sup> Según Van Dijk (2003), las representaciones se adquieren por socialización y se internalizan por los individuos y pasan a ser parte de la cultura grupal, se convierten en guías de acciones. pág. 25.

ideologías, que pasan mediante la interacción a ser parte de un grupo, a convertirse en esquemas de interpretación; y en este caso la “madre” ha aceptado “las responsabilidades del padre por ser el hombre”. Incluso en el grupo familiar se perpetúa esta aceptación. Esta representación social del “padre” es la que debe guiar tanto la conducta de la madre que, como dijimos anteriormente se mantiene en la pasividad, pero también al hombre que incluso enfermo no desistía del “deber”.

Observamos a una mujer que depende (económica y psicológicamente) de un hombre que por el solo hecho de serlo debe mantenerla, cuidarla y velar por ella, como si fuera su naturaleza intrínseca. Vemos a un sujeto femenino que debe respetar a su marido y su rol de madre, que, como sostiene Simone de Beauvoir, se transforma en una madre y esposa atada a un hombre esencial (1948: 5), esencial para ella que no se atreve a desprenderse o no se concibe capaz de hacerlo, o tal vez no lo cuenta como una posibilidad.

En estas circunstancias, la mujer como sujeto dominado contribuye a la perpetuación de las relaciones de dominación, es decir que contribuye a la reproducción del capital simbólico de los hombres<sup>33</sup>, y no por consentimiento<sup>34</sup>.

Cuando el narrador cuenta las circunstancias en que fue tomada la fotografía de la familia, dice haber estado rodeado por hortensias, símbolos de virginidad de las mujeres, lo que resulta paradójico pues ninguna de sus hermanas lo era. Su padre es quien ocupa el centro del retrato, rodeado de “su” familia “[...] enorme y sentado [...]”. El narrador nos dice que la disposición de las personas en el retrato era dispuesta por su padre y sus órdenes.

Lo interesante en este punto es la importancia que adquiere la virginidad femenina, que se considera un valor en el pensamiento social, se concibe como un

---

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu (2000) dice que las mujeres quedan reducidas al estatuto de instrumento de reproducción del capital simbólico y social. pág 34

<sup>34</sup> En el marco teórico se propone pensar en la contribución de las mujeres con la reproducción de los esquemas dominadores pero no a través de la noción de consentimiento, al contrario se plantea la visión de Bourdieu(2000) que reconoce una violencia simbólica en estas relaciones y no un “consentimiento”.



“tesoro” cuya pérdida “divina” debe estar mediada por el matrimonio. En todo caso, si se acepta tal pérdida (antes de tiempo) se hace en lo privado; no debe hablarse de esto, se debe callar al afuera.

Es importante remarcar “el valor de lo virginal” cuya adhesión parte de esquemas que según Bourdieu se aplican a la percepción de los órganos y actividades sexuales<sup>35</sup>. Es evidente cómo en la familia del “retrato” o en la sociedad y época en la que viven, la virginidad se construye como objeto sagrado, pues pueden visualizarse flores que la simbolizan y justamente ese lugar es elegido para hacer la foto.

Genovese postula a la flor “como metonimia del halago masculino”<sup>36</sup>, y no es casual, porque “las hortensias” en la fotografía remiten a lo virginal pero también a la soltería de las hermanas del protagonista.

Según las creencias populares, si en una casa hay hortensias, las mujeres no se casan, es decir, esta flor remite a la desgracia, connota negatividad, pues de acuerdo a esta creencia, una mujer sin marido es una mujer sin futuro. A través de las hortensias, nuevamente, se hace explícito el deber ser social impuesto a las mujeres por el cual las mujeres deben completarse con un hombre, pues son lo incompleto.

Podemos advertir en el relato algunos datos que da el narrador pero en los cuales no profundiza, por ejemplo la muerte de su hermana Francisca. La joven muere en el parto transformándose el hecho en secreto familiar, relegado al interior del hogar; acontecimiento del cual nadie habló.

---

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu (2000) Relaciona estos esquemas aplicándolos en su texto al caso en que las mujeres mantienen su cinturón cerrado sin desanudarlo y por eso es considerada casta. También hace alusión a “las barreras sagradas” que protegen a la vagina construida socialmente como objeto sagrado. pp. 15-16

<sup>36</sup> Alicia Genovese (1998) en *La doble voz* conceptualiza a la flor como metonimia del halago masculino cuando analiza un poema de Alfonsina Storni. En éste análisis, Genovese, concibe a “la flor” como metáfora del cuerpo femenino; en éste caso se trata de una “corola cerrada”, prisión para la mujer. pág. 57.

Es justo a través de esta situación que podemos evidenciar el “ocultamiento” de un hecho privado. Nora Rabotnikof propone criterios de apertura y cierre para analizar las relaciones género-espaciales. Según la autora el espacio privado es clausurado, por lo tanto todo lo sucedido en el interior del hogar se convierte en un hecho individual y privado, ajeno al interés general; hechos que deben ocultarse pasando a ser, en este caso, un secreto familiar, una acción privada que debe ocultarse del afuera, de las miradas extrañas. Al contrario, Jean Franco sugiere la publicidad de hechos privados, realizados en ámbitos domésticos, de modo de hacer testigo a la población (1996: 4). Sin embargo, en este relato sucede lo contrario, mas aún se oculta, se busca no tener testigos ni comprometer a nadie, cerrar las barreras, lo que genera que los hechos pasen a ser considerados de interés individual.

Según el narrador de la historia, su padre concebía a las mujeres como objetos domésticos iguales a cualquier animal o mascota de la familia, con las cuales no era correcto tener muestras de afecto, al menos esto deduce el personaje. Según el abogado, el padre piensa a las mujeres como objetos, como “pretexto necesario para el pecado masculino de la sevicia”, por otro lado desde esta visión: para la mujer todo es “[...] concupiscencia de la carne o de los ojos [...]”.

Analizaremos por separado cuatro puntos de la situación anterior: la concepción de mujer como mascotas domésticas, la sevicia legitimada, la concupiscencia de la mujer y, por otro lado, la ausencia de demostración de afectos como reafirmación de la masculinidad.

Concebir a la mujer como cualquier animal doméstico es atribuirle el lugar de objeto. Significa no reconocer en el sujeto femenino una individualidad, no concebirla como persona, como igual, una lógica que reside en la lógica de los intercambios simbólicos que atribuye un estatus social de objetos a las mujeres imponiendo la asimetría fundamental “[...] la del sujeto y el objeto, del agente y del instrumento [...]” ( Pierre Bourdieu, 2000: 34).

Esta lógica piensa en poder manipularlas y hacer con ellas lo que con los animales, ser dueños y amos. Dar órdenes y esperar a que sean inmediatamente satisfechas, es concebir en ellas un estado inmodificable. En palabras de Pierre Bourdieu, ese estado está destinado a contribuir con la reproducción del capital simbólico de los hombres, y allí es donde se encuentra la explicación de la primacía masculina (2000: 34).

Decir que la mujer es el pretexto para la sevicia del hombre es legitimar la violencia, es aceptar y reafirmar que las mujeres son “objetos-animales”, con los cuales se debe ejercer poder mediante la violencia y en quienes puede el hombre, sin objeciones, descargar su violencia viril. Es reconocer en lo biológico del hombre la violencia como característica y, en la mujer, la sumisión.

La concupiscencia de la mujer es una generalidad atribuida a todas desde el relato, o desde la lectura que el narrador hace de la visión de su padre. Vemos cómo un prejuicio se funda como verdad identificatoria de las mujeres, es decir, la concupiscencia como característica intrínseca. Observamos una generalización que se aplica a “la mujer” en tanto prejuicio, pues es una idea arbitraria que se aplica, en modo de generalización, hacia “el grupo homogéneo” que constituirían las mujeres desde la mirada masculina.

En el texto de Tizón, toda demostración de afecto y, sobre todo aquella dirigida a las mujeres, no era aceptada por el padre. Observamos una masculinidad frente a lo considerado femenino, alejada de lo femenino. Este alejarse significa una reafirmación de lo masculino en tanto diferenciado de las mujeres, evitando cualquier actividad, actitud y sentimiento que pueda acercar a ambos sexos, y que tienda a igualarlos.

Desde la visión masculina, el hecho de manifestar afectos responde a una cualidad intrínsecamente femenina. Por este motivo el hombre remarca su masculinidad y las líneas que lo separan de las mujeres, seres “afectivos y sentimentales”. Bourdieu considera tales actitudes como reflejo de “los miedos y angustias que suscita la feminidad” para los hombres (2000: 39). Pero también esta

lógica responde a un estereotipo femenino general para todas las mujeres. Se trata del “ideal” de mujer que la concibe como sujeto afectivo, frágil, y sensible.

El narrador expone, a través de un recuerdo, un diálogo en el que es posible dilucidar cuál era la perspectiva de mujeres que poseía la madre de la familia. Para este sujeto femenino la mujer no tiene por qué “ser nada más”, al menos esto arguye la madre en concordancia con una herencia masculina de la cual surge que “los” hombres son abogados, “como todos” los de la familia. Nuevamente observamos un deber ser impuesto, asumido y legitimado. Otra vez, una mujer aplica esquemas dominadores siguiendo la perspectiva de Pierre Bourdieu (2000: 26).

Una mujer que acepta ser “mujer -madre” como binomio indisociable y como meta máxima y constitutiva: eje definitorio, como lee en la historia George Duby, que retrae y califica a las mujeres como meras reproductoras, sin otra función fuera de la maternidad (1990: 628).

Importante es destacar el derecho del padre y no así de la madre de tener un dormitorio propio, un espacio propio de intimidad más allá del espacio conyugal. El padre tiene un lugar donde apartarse y ocultar sus sentimientos, puede elegir entre mostrarse tal como es y no hacerlo, puede dejar ver o no lo que desee, puede dar o dejar de dar autorización para entrar o no en ese espacio.

Dice el personaje que solo una criada y Eloísa entraban al cuarto secreto cuya existencia todos conocían y respetaban, pues sabían de antemano los deseos del padre.

Aquí puede visualizarse cómo el hombre es el dueño del hogar, dispone del espacio privado que por lógica se le sustrae a la mujer. Francois Collin frente al análisis de “lo privado para la mujer-lo público para el hombre” propone pensar en que las mujeres no poseen privacidad, pues tanto en el espacio público como en el privado están sujetas y limitadas por el espacio de los hombres que disponen de

ambos ámbitos. El espacio público es masculinizado, pero según esta perspectiva de análisis, el hombre también dispone del espacio privado<sup>37</sup>.

En el relato, el hombre puede disponer de lo privado y tener privacidad y la mujer debe respetar ese espacio, así como el resto de la familia también debe hacerlo, y no entrar salvo si obtiene el permiso del “padre”.

Eloísa entraba en esa habitación. Este personaje femenino adquiere relevancia en la historia narrada, es esta mujer quien marca el giro de la narración.

Eloísa, amiga, “[...] hermana entre (sus) hermanas [...]” (Tizón, 1991) entra en la penumbra de la noche a la habitación del padre. Eloísa acata órdenes del hombre mayor ante las cuales “deja de reír y hablar” (Tizón, 1991), pero a la vez muestra atisbos de rebeldía en los juegos, que se reprimen al momento.

En estas entradas y salidas del cuarto del “padre” es ineludible pensar en el abuso sexual; un tema tabú pero que se impone de manera inesperada en el relato, mostrando como la criada era objeto sexual del padre a quien ella obedecía y no por consentimiento sino por “deber” arbitrario. A su vez es ella la mujer admirada por el narrador.

Días antes de realizar el “retrato de (la) familia”, Eloísa fue hallada muerta, ahorcada. Es ése el motivo por el que las mujeres de la casa aparecen, a pesar de tratarse de un supuesto suicidio, de luto en la fotografía, según nos cuenta la voz narradora. El personaje después de años de incertidumbre, descubre (la verdad o la mentira) de la muerte de Eloísa: alguien la mató, las claves estaban en el “Retrato de familia”.

---

<sup>37</sup> Francois Collin (1994) en el texto “Espacio doméstico espacio público” propone un análisis alterno al de división sexual aparejado con lo público y lo privado. La autora de acuerdo a su análisis postula que “las mujeres están privadas de su privacidad”, dice que cada uno lleva su hogar a donde valla, tanto es así que las mujeres no están en su hogar ni “adentro” ni “afuera”. “En el “afuera” una mujer debe tener recaudos, en el “adentro” es una Penélope que espera, lo que implica “dejar de confundir privado y doméstico, privado y casa o familia”. Para la autora lo privado no es el adentro. pág 233.

El enfoque aquí está puesto en el secreto, en el ocultamiento y las complicidades. Alguien mató a Eloísa, y suponiendo que la madre/sujeto mujer es cómplice del hecho como se sugiere en el relato, podemos incorporar las categorías planteadas por Bourdieu y concluir que el personaje de la madre, tras las lecturas de las diferentes situaciones, “es” o “está construido” y caracterizado como principal sujeto de dominación. Es la madre, quien lee todo su entorno desde una visión masculina justificando y perpetuando (no por consentimiento) la dominación.







# Capítulo IX

## Madres, aniñamiento y fragilidad

*“Finjamos que soy feliz,  
Triste Pensamiento un rato;  
Quizá podreís persuadirme,  
Aunque yo sé lo contrario [...]  
Sor Juana Inés de la Cruz*

### “Chinina Migone” de Rosa Chacel

“Chinina Migone” es un cuento de la autora Rosa Chacel<sup>38</sup>, publicado en la obra *Madres e hijas*<sup>39</sup> de Laura Freixas, en 1996.

El relato narra la historia de Chinina, una mujer casada que abandona su sueño musical por deseo de su marido.

Darle lugar y existencia a una hija cambiará a Chinina; silenciosa adolescente y actriz de cine, la hija será objeto de observación y enigma de su madre a la cual le generará preguntas y angustia.

---

<sup>38</sup> Rosa Chacel, escritora española nacida en 1898.

Durante la guerra civil, firmó el manifiesto de intelectuales antifascistas lo que provocó su exilio hacia diferentes lugares del mundo incluso Argentina.

Escritora de ensayos, cuentos, poeta, y novelista Rosa Chacel murió en 1994.

<sup>39</sup> *Madres e hijas* es un libro que recopila varios cuentos de diferentes autoras españolas, entre ellas Rosa Chacel, que abordan desde diferentes perspectivas la relación entre madres e hijas; Anteriormente el cuento había sido publicado en 1928 en la Revista de Occidente y en el libro “*Sobre el piélago*”.



La voz narradora es una voz masculina perteneciente al marido de Chinina, la protagonista en la historia. Toda la narración presenta la perspectiva del hombre y no así de Chinina, de modo que todo lo acontecido es solo un punto de vista del cual el lector debe inferir algunas situaciones.

Un cisne es Chinina para su marido, y su piano, un lago al que él no deja acercar al cisne. Chinina canta y es motivo de admiración, pero su marido ante tal admiración desespera y dice “¿quién como yo por aquel aria llegó a sentir tan violentas contracciones barométricas?” (Chacel, 1928). Frente al sujeto mujer, el hombre adopta una visión paternalista y afectiva de protección; proporciona un lugar de fragilidad de lo femenino completo y seguro, solo bajo la fuerza masculina.

La fragilidad de Chinina según la única perspectiva, la del marido, única considerada válida, da lugar a la sobreprotección. Cecilia Amorós afirma que una de las formas de leer la relación entre dos sujetos es observar estas relaciones de sobreprotección (Amorós, 1994). Según la autora entre dos sujetos que mutuamente se consideran iguales en paridad, no se conciben estas situaciones de resguardo y cuidado exagerado. Observamos cómo el sujeto masculino intenta mantener siempre a su lado a la frágil Chinina, al tiempo que la aleja de los peligros del entorno y de la vida.

Es posible dilucidar cómo el sujeto masculino sobreprotege, como se dijo anteriormente, a una mujer dando lugar a una visión de fragilidad extrema que disminuye las posibilidades de acción y comunicación de Chinina con el afuera “peligroso”.

Agorafobia impuesta llama Pierre Bourdieu a la lectura, por parte de la visión masculina, del afuera como espacio peligroso para “la mujer”. Este concepto muestra la idea de sobreprotección que analiza Cecilia Amorós, para quien la mujer como ser débil debe permanecer bajo un manto protector, su marido y su casa.

El personaje justifica sus acciones diciendo que él la cuida de los demás y que no la ahoga: no es su intención sino que él mismo sacrifica su propio espacio para

dárselo a Chinina. Ella podría desplazarse en un espacio controlado por él, protegido por él. Un espacio controlado e impuesto a pesar de la mujer<sup>40</sup>, conociendo los verdaderos deseos y sentimientos de Chinina, el marido impone un estado de protección.

Desespera ante la admiración de los demás por Chinina; se empeña en ser él, solo él, sin nadie más. La encierra y pretende “[...] ser lámina, donde su suave onda rebotase [...]” (Chacel, 1928) pero se lamenta porque Chinina en medio de aplausos ya no solo es para él, sino que puede “sola” estar en el mundo sin nadie que la complete, según el pensamiento de Simone de Beauvoir (es una de las únicas instancias del texto en que puede visualizarse la individualidad de Chinina). Para esta autora, las mujeres están atadas a hombres esenciales y las mismas, al carecer de recursos de expresión, no pueden identificarse con otras mujeres y oponerse a la dominación (1949: 5). Esto le sucede a Chinina dentro de su propio hogar; su marido no permite y no tolera su contacto con otras iguales, con las “torvas”.

El hombre no está de acuerdo con que Chinina toque el piano; la descubre a escondidas tocando y la censura, la reprende, le grita “¡Chinina!” y observa en ella las ganas de hablar de defenderse pero, él mismo acalla su voz y encierra a la “[...] frase sagrada[...]” (Chacel, 1928). Una llamada al orden que implica obedecerlo y mantenerse alejada de otras mujeres, de su público y del piano. Bourdieu (2000: 26) cree que cualquier intento de las mujeres por transgredir los límites que les son impuestos, es atravesado por la respectiva llamada al orden, al buen hacer.

Él trata de retenerla y demostrarle que es solo él el que la quiere, pero la mujer goza de los aplausos: “[...] voló bajo las gotas del aplauso, se perdió entre el chaparrón su último aleteo” (Chacel, 1928) y continúa el narrador utilizando metonimias de cisne, sus alas, el aleteo.

---

<sup>40</sup> Pierre bourdieu (2000) plantea que la asimilación de los límites impuesto se da voluntariamente, sin saberlo o pesar de los dominados. pág. 31.

El marido se constituye como un personaje que teme al disfrute de Chinina, considera que sólo con él puede “su” mujer disfrutar, y por ese motivo recorta su espacio de acción. Chinina es, para su marido, la búsqueda constante de libertad, por eso decide hacerla depender de él, decide inmovilizarla por miedo a su libertad, pero sabe que ella trata de escapar. Es este el punto en que se trazan las líneas de demarcación mágicas<sup>41</sup> y cuando Chinina las asimila y acepta, mejor dicho, no las transgrede. La mujer comienza a mostrar ira contenida, actitudes que retroceden ante el hombre y que, según Bourdieu, son una forma de sometimiento inconsciente y que empequeñecen<sup>42</sup> a la identidad de Chinina.

A lo largo del tiempo hasta con la mirada, el hombre logró cohibir a Chinina, y dice que no encontraba formas de aislarla pues él notaba peligro en todo, “[...] sentía que nos acechaba la banal codicia de la gente” (Chacel, 1928) de las malas intenciones de “las torvas”, campo semántico de las aves.

Poco a poco, Chinina comienza a actuar de modos que resultan de la dependencia psicológica que generó su marido. Comienza a callar, a experimentar ira contenida y resignación. Según Pierre Bourdieu esa dependencia, ira y resignación son sentimientos que de manera inconsciente se constituyen como mecanismos de sometimiento (2000: 31).

El marido de Chinina se postula como medida de todo el entorno y de los pensamientos de ella. Siempre planteando la debilidad de la mujer indefensa, la mujer cisne que hay en Chinina, contrastándola con “torvas” al resto de la gente. Chinina es empequeñecida desde la visión de su marido, pero también ella adopta una personalidad constreñida y empequeñecedora. En este sentido, Pierre Bourdieu conceptualiza a éstas actitudes como disminuida identidad a través de la cual el sujeto se asume como pequeño y necesitado de protección, constante cuidado y sometimiento (2000: 25).

---

<sup>41</sup> Pierre Bourdieu (2000) “Líneas de demarcación mágicas” llama simbólicamente a las separaciones entre hombres y mujeres y entre el afuera y el adentro peligroso.

<sup>42</sup> Ídem anterior pág. 26.

A través de la fragilidad proyectada hacia Chinina, se produce una especie de identificación del personaje con “una niña”<sup>43</sup>, a la cual el hombre debe resguardar. Se trata claramente de un añiñamiento que se arrastra a lo largo de la historia, una característica clave para entender la posición atribuida a Chinina y la censura hacia sus supuestos “caprichos”.

El esposo conoce los deseos de “la mujer “y los censura no los nombra, los acalla: “Chinina que es todo notas, se contenía en su silencio como en el vidrio el aroma.” (Chacel, 1928).

Van Dijk plantea el ejercicio del poder mediante el control de la mente de los dominados (1980<sup>a</sup>: 44). En este relato puede notarse cómo el marido ejerce poder sobre la mujer que calla y es despojada de los medios de expresión tanto para hablar como para resistirse a los deseos del hombre. Él siente que la única solución a los deseos de Chinina, que la alejaban de él, fue el nacimiento de su hija; plantea una especie de completud experimentada por la mujer, que al ser madre calma sus ansias de “tocar el piano”.

La mujer se concibe, desde el pensamiento social incompleta; la mujer se realizada como tal, si tiene un hijo o si se sujeta a un hombre “esencial” (S de Beauvoir, 1949: 4) que por fin defina su identidad; En el caso de Chinina “desde la perspectiva del hombre” la completud llega al dar a luz a su hija; Chinina se calma, y retorna la tranquilidad a la “familia”, cuando cumple el mandato social.

El narrador postula que en realidad la verdadera definición de Chinina estaba en la maternidad, pero deja al descubierto a un sujeto femenino que no ejerce su libertad de elección por atarse a un rol de madre impuesto (Victoria Sendón, 2000) y al deber ser social, como conceptualiza Duby (1999: 628), que no da lugar a un ser libre, pues su definición se ata a la maternidad.

---

<sup>43</sup> Genovese (1998) por ejemplo, encuentra en la poesía Hispanoamericana un tópico literario y social de “la mujer-niña”, recurso al cual, según la autora, recurre el discurso masculino pág. 63.

A la inversa, con su hija él no logra encerrarla, cuestión que lo indigna lo altera por no poder vigilarla, pues la niña no habla y él dice que el “silencio es terreno inaccesible a la vigilancia y al pensamiento”.

La niña hereda el silencio de su madre, pero no por imposición sino por pensamiento “[...] el silencio defendía la labor de su alma [...]” y en actos de rebeldía, entre golpes de puertas y cortes de “[...] la blanca cabellera del Vesubio [...]” rompe con la imposición del padre, huye. El hombre reconoce no poder pararla “[...] y como un perro se ahorca en su cadena [...]” (Chacel, 1928).

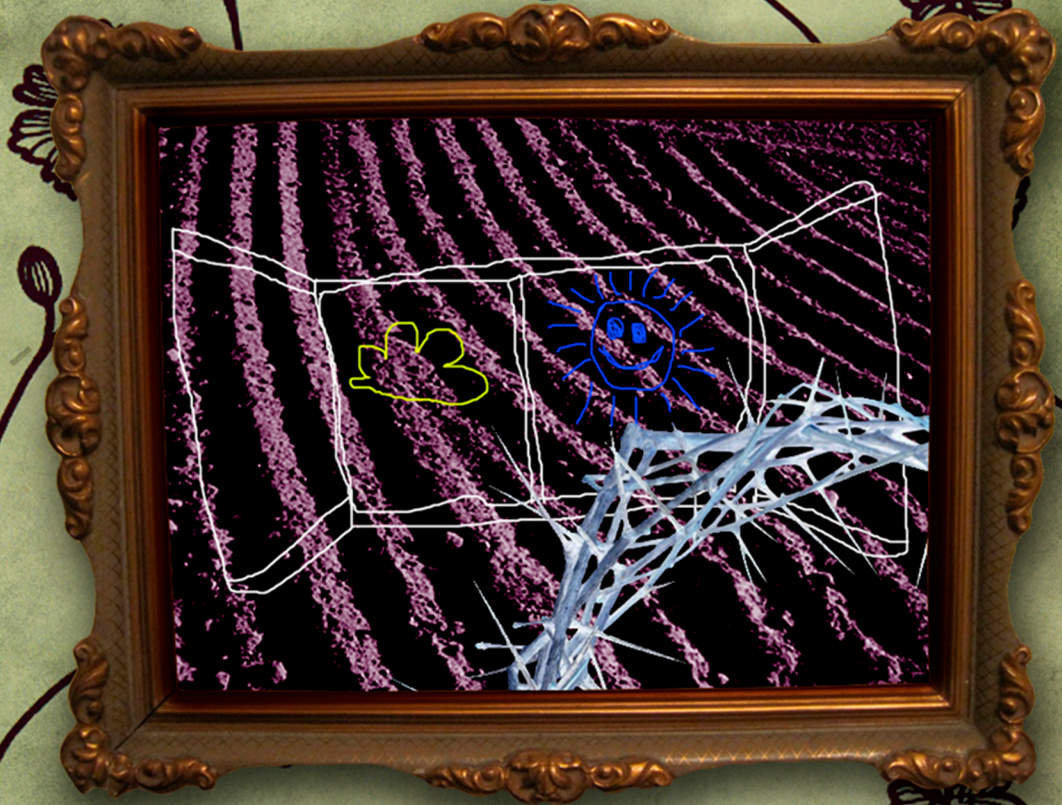
Se ha roto en este punto de la narración un deber ser femenino. Los esquemas impuestos a Chinina no se reproducen en su hija cómo esperaba el padre sino que la adolescente transgrede y cuestiona, a su modo, a su familia, a su padre y también a su madre.

El marido, el sujeto masculino que concibe como “frágil” a su esposa, es decir, al sujeto femenino, al finalizar el relato plasma, a través de sus palabras, un contraste entre lo masculino y lo femenino, entre él, Chinina y su hija. Al final él se compara con, a diferencia de una paloma frágil, un perro que “se ahorca en su cadena”. Esto es lo que Judith Butler denomina la mujer “como carencia” frente a los hombres fuertes e imponentes (1990: 44). La fuerza es simbolizada mediante el perro y la fragilidad de la paloma se corresponde con las mujeres.

Entre madre e hija, evidentemente, existe una ruptura de visiones que no se comparten. En Chinina es la aceptación, pero en la hija, la transgresión se torna el elemento válido para entorpecer todo un pensamiento instalado por el padre.

Mientras Chinina continúa su vida al lado del sujeto que la “amarró” que coartó su capacidad de acción y de constituirse en sujeto autónomo, la hija escapa y es el padre el encadenado esta vez. La joven rompe con las imposiciones. Pensativa, como la describe su padre, ella resiste al analizar la situación, no permite que su padre acceda a su pensamiento, lo corrompa, ni estructure.







# Capítulo X

## Contrastes, confinamiento y reproducción

### “Cultivo de familia”, de Marta Leonor González

Es un poema perteneciente a la poeta Marta Leonor González<sup>44</sup> que muestra la relación intrafamiliar desde la visión de la hablante. Se trata de una voz femenina que narra lo que observa, precisamente se visualiza a ella misma en su niñez junto a su madre. Pertenece al libro *La casa de fuego* editado en 2008.

Trago las púas que mi padre sembró

mi hermano las cultiva.

Mamá esconde el cuaderno donde la niña garabateó la casa en llamas,

destruida por las palabras.

En este momento veo las páginas tachadas,

los poemas que mamá escondió con vergüenza,

y el sueño de armar una ventana,

inventar un color

Amarillo no es azul me dice y vuelvo a la paleta,

---

<sup>44</sup> Marta Leonor González es nicaragüense. Es licenciada en periodismo y tiene a cargo la edición de diversas revistas literarias muy reconocidas como “400 elefantes”. Es reconocida por su lucha por la igualdad de género y por contener sus poemas una gran carga de problemáticas consideradas intimistas más que sociales.



donde ella confunde el rosa con el fucsia.

Pero papá tiene ese jardín de púas para él, y noches largas

de riego donde le acompaña la congoja

y le descubre el color a las piedras.

En “Cultivo de familia”, el sujeto poético describe diferentes situaciones; observa a su madre, a su padre y comenta lo acontecido.

Con el verbo “trago” comienza la enunciación, imagen que proyecta en el lector una especie de conflicto y de imposición, “trago las púas que mi padre sembró” (Marta L.González, 2008) sigue, y da pie a la entrada de un hermano, de otro hombre que continúa la labor del padre, la “cultiva”.

Las púas son obstáculos que impone el padre, pensamientos, actitudes, deberes, miradas y diferentes elementos que puedan reflejar la opresión. Es evidente la reproducción, en este caso por parte del hermano, de un orden simbólico en términos de Pierre Bourdieu (2000: 80), que se instala y “cultiva” en un grupo familiar.

Una ideología<sup>45</sup> que se comunica y construye dentro de una familia, que pasa de una generación a otra pero que incomoda a una integrante del grupo familiar, al sujeto poético, que pone en cuestión a “las púas”, que se atreve a repensar y reconstruir su realidad, que antes estaba pautada por el padre.

Van Dijk (2006) plantea que los sujetos reconstruimos nuestro mundo intersubjetivo y justamente en este caso podemos observar a un personaje que se atreve a repensar, que se anima a reconstruir su situación. Desde la óptica de

---

<sup>45</sup> Teun van Dijk (1990) sostiene que las ideologías están conformadas por representaciones mentales que los sujetos hacemos de los hechos, es decir que son la base de nuestras interpretaciones de hechos y realidades.

Bourdieu (2000), la situación expuesta significaría el rompimiento de los esquemas de pensamiento de los dominadores, impuestos o asimilados.

Una mujer que esconde el dibujo de una niña, de una casa; manera de acallar una visión, pues el hogar en llamas se destruye por palabras que “no deben” pronunciarse. La mujer no toma la palabra la esconde, pero hay algo escrito que no puede ser visto, algo que desde la oscuridad parece impulsar a la transgresión.

Una madre que se avergüenza por haberse atrevido a pensar en un más allá del hogar, de la casa y que en el intento de pensar, imagina salir y “armar una ventana” que permita ver otro mundo. En este sentido, es la mujer misma la que se reprime, la que llama a “su” orden.

La casa misma se vuelve un lugar desde donde mirar, aunque sea mediado por un vidrio que puede romperse, pero no. Se perpetúan las paredes que delimitan la casa, se hacen más rígidas seguidas por púas<sup>46</sup>.

La misma mujer corrige a su hija, pero la hija no comprende, compara y sabe que es su madre la confundida, pone en discusión su pensamiento. La pequeña sabe que los sueños de su madre están atravesados, antes, por el jardín de púas de su padre que de tanto cuidarlo se llena de congoja y “le descubre el color a las piedras” (Marta E. González, 2008).

Observamos a una familia atravesada por el patriarcado y la perspectiva masculina en donde las mujeres no pueden “dibujar” y donde la vergüenza es el sentimiento que corresponde a la imaginación de cambio. Vergüenza, decíamos anteriormente, es uno de los sentimientos que contribuyen al estado de “dominados y dominadores”. Es un sentimiento que, según Bourdieu (2000: 15), produce, aunque inconsciente, un modo de sometimiento.

---

<sup>46</sup> Francois Collin (1994) “las mujeres tradicionalmente permanecen encerradas en las casas, rodeadas de paredes, paredes en el mejor de los casos perforadas de ventanas que pueden tener rejas. Si salen de algún modo también permanecen encerradas entre paredes, sea por su vestimenta o su comportamiento” pág 233.

La paleta de colores alude a una realidad vista desde el sujeto poético y desde la perspectiva de su madre, en donde “la realidad de la casa” cada una la percibe de un color distinto, de acuerdo a su pensamiento y a sus estructuras.

Quien registra, compara su visión y la de la madre, pero se confunden los colores, ambas observan o leen de modo diferente.

No confluyen madre e hija en el mismo color, para una es fucsia, para otra, rosa. La imposibilidad de comunicación muestra cómo se rompe, en la hija, una visión estática, por los menos es posible pensar en atisbos de rompimientos y de posibilidades de otras miradas de su propia realidad.







# Capítulo XI

## La imagen y el sujeto

### “Talento” de Isla Correyero

Es un poema de la poeta española Isla Correyero<sup>47</sup>, que pertenece a su colección *Amor Tirano*, editada en el año 2002.

Dicen que sólo tiene curvas y belleza

dicen de ella.

Que sólo sabe caminar como los tigres

hacia el gamo herido.

Sólo marcar figura y arrogancia dicen.

Dicen sólo impostura y gloria física en el aire.

Yo digo

que hay talento en esa mano

en tales orejas de fosfórica pregunta transparente

en esa mariposa craneal que parpadea

y hace el cálculo exacto de su tiempo.

---

<sup>47</sup> Isla Correyero poeta española nacida en Cáceres en el año 1957. Estudió periodismo, es guionista. Posee varios libros editados por los cuales recibió diferentes premios y reconocimientos.

Así digo que el éxtasis que causa  
no puede ser fulgor cosmético y vacío  
no puede ser respiración de tigre hambriento o loco  
no es impostura sus temibles rasgos  
no lo es  
no lo es  
la encadenada raíz de su cabeza.  
Hay talento y secreto en esta bella  
limpia fascinación  
y enigma del prodigio.  
Sólo hay que olerle el rostro y la memoria  
medirle los latidos y los hilos  
de conexión  
de un dedo a otro  
ponerla vertical  
profundizada  
y oír su boca germinando el mundo.  
Yo digo que es mujer y eso  
es relámpago.



Un sujeto poético que reconoce a una mujer de la que se habla y se dice sin conocer. Identifica una especie de estereotipo en la mirada de los que “dicen”, la ven ser sólo figura y maquillaje con una única intención atacante “hacia el gamo herido”; mujer vista sólo desde afuera, superficialmente y así, superficial, también percibida.

Podemos observar cómo se atribuye desde los que “dicen” una concepción cargada de prejuicio y estereotipo. Se prejuzga en tanto se define a “la bella” como apariencia física, rapaz “solo” con verla caminar. Pero el sujeto poético reconoce a otro sujeto diferente del “felino”, ve talento y ve a una mujer. La reconoce y representa de modo diferente a los demás.

Desde la lectura de Judith Butler, cuya mirada parte del fallogocentrismo puede decirse que “la mujer es lo no representable” (1990: 44). Sin embargo, vemos cómo en este caso, si bien se la representa a través de estereotipos, por otro lado existe una voz poética que la representa proponiendo a un sujeto.

El reconocimiento del “sujeto con talento” marca una especie de ruptura con la visión general que sólo se detiene en lo físico, en lo superficial, en “las curvas”, como si el cuerpo fuera definitorio del ser, como si el objetivo último fuera el ser vista.

El sujeto poético desafía a la visión dominante, reconoce que “esa mujer” que todos ven, bella, no es talentosa ni llamativa ni propensa a las murmuraciones por lo que ven los demás, sino lo es, por ella misma, porque se piensa y se cuestiona, “parpadea”, movimiento constante de mariposa.

Y “no es impostura” afirma el sujeto poético, remarcando lo falso de las acusaciones que por ser bella recibe. Propone una historia de vida que “otros” no ven y una memoria que piensa constante como “mariposa”. Frente a los que “dicen”, a través del poema, se reconoce una historia, un pensamiento, algo para decir y no sólo imagen.

Funciona como una especie de llamado de atención en el que se grita “tiene latidos y vive”, no es un objeto esta mujer, no es lo que ven, es lo que es con “hilos”

de sangre en los dedos, con talento. El poema finaliza afirmando que no es nada de lo que “dicen”, sólo es mujer con palabra y pensamiento.

El sujeto poético propone una mirada alternativa que no se limita a “lo corporal”, y que no confunde a la personalidad con “la envoltura”<sup>48</sup>; al mismo tiempo enfrenta a los que ven en la mujer un “objeto para ser mirado”, idea que propone Bourdieu (2000: 57).

Como alternativa al objeto, propone, afirma y reconoce a un sujeto en “la bella”. Desplaza a la visión de objeto y pone en el centro de la escena a “una mujer”; lo hace sin definirla, sin establecer que es o no ser mujer, simplemente dice que “no es sólo fulgor cosmético”.

Por otro lado marca una ruptura con el prejuicio que ve en una mujer maquillada o que disfruta de cuidar su vestido, peinado una falta de pensamiento; el sujeto de enunciación afirma que la mujer no se divide, no se rompe en partes.

---

<sup>48</sup> Vigarello (1985) dice “lo que atrae a la mirada es únicamente la forma y el aspecto de la envoltura” poniendo como, a modo, de ejemplo a comunidades religiosas. pág 76

# Capítulo XII

## Conclusiones

La posibilidad o intento de leer las grietas del texto, como dice Alicia Genovese, es la posibilidad de encontrar otros discursos, otras voces, otro tipo de lectura.

A través del recorrido y re-lectura de siete textos literarios contemporáneos, entre ellos poemas, cuentos y microrrelatos, fue posible acercarse y proponer tal vez, no a un lector modelo, pero sí, a un lector consciente en busca de huellas de enunciación y realidad; un lector que se atreva a mezclar la realidad con la ficción y discernir o aventurarse.

Vimos, a lo largo del corpus, que las temáticas abordadas deambularon entre madres, hijas, escritoras e ideales de mujeres.

## Madres-mujeres-hijas

En “Chinina Migone”, “Cultivo de familia” y “Retrato de familia” observamos a la mujer madre, frente a su hogar. Los dos primeros textos establecen y marcan la relación entre madres e hijas que no comparten las mismas percepciones de su realidad. Hijas mujeres que sirven de elemento, en la trama de los textos, para enfrentar de la forma más cruda a las mujeres madres con otra realidad alterna a la que están acostumbradas. Al mismo tiempo, hijas que refutan ideas y cuestionan, que ponen en discusión sus propias identidades y que rompen con los esquemas dominadores, en palabras de Pierre Bourdieu.

Hijas que refutan las generalizaciones atribuidas a las mujeres y que rompen la perpetuidad de la dominación. Se trata de personajes que muestran la posibilidad

de invertir los esquemas de percepción de la realidad a pesar de ser sujetos/femeninos/hijas criadas en familias con esquemas dominadores.

Las hijas, mediante la reflexión y la puesta en diálogo de sus esquemas y los de sus madres, se afirman, se enfrentan a las imposiciones e intentan transformar sus realidades.

Tres madres que aceptan su rol sin hacer nada más, tres mujeres madres que quietas dentro de casas y familias, esperan y se acostumbran.

Chinina y la madre, en “Cultivo de familia”, comparten la disminución de su identidad, el control que se ejerce sobre sus palabras censuradas por ellas y por los demás. Un confinamiento simbólico, una contribución sutil a la perpetuación de los esquemas dominadores, del sistema de símbolos y lecturas masculinas.

### **Control de palabras**

Tanto “Chinina Migone”, “Cine Prado” y “Cultivo de familia” comparten el control por parte de “alguien más”, de los medios y formas de expresión. Chinina, acallada por su marido, mientras que en “Cultivo de familia” es la madre, la propia mujer la que silencia a su hija y a ella misma. En “Cine Prado” no se espera que la actriz-mujer hable, y se la reprende por usar palabras groseras que “supuestamente” no le corresponden.

### **Fragilidad**

Observamos en los textos a mujeres que son vistas desde una perspectiva que les atribuye características que tienden a fragilizarlas, a colocarlas en lugares añados e inocentes, indefensas. En “Chinina Migone” y “Cine Prado”, este tópico es crucial pues desde ese rasgo se parte para realizar la crítica que cada sujeto masculino hace de las mujeres.



En “Cine Prado” el espectador juzga a la actriz por no corresponder a, la mujer, a la niña que él concibe, y en “Chinina Migone”, la mujer es siempre frágil ante la mirada de su marido que la cuida y encierra.

## **Público-Privado**

Observamos situaciones de sometimiento en escenas cotidianas, en el hogar, entre parejas, y entre madres e hijas.

Tema identificable a simple vista es la mujer en su vida pública y en su vida privada. Ambos lugares claves para comprender en algunos de los textos la situación de los personajes en relación con los “otros” y con ellos mismos.

En “Retrato de familia”, el espacio privado -doméstico resguarda los temas que se deben a la intimidad desde la visión social masculina. En “Gracia”, estos espacios no limitan al personaje que en constante transgresión se mueve en uno y otro, de lo privado a lo público, y Chinina, resguardada por su fragilidad, confinada por líneas mágicas. El espacio del hogar es para Chinina el lugar que la va a determinar a lo largo de todo el texto.

## **Personajes que resisten**

En “Gracia” y “Talento”, observamos a mujeres que rompen con los estereotipos y que marcan un quiebre con la construcción del resto de los personajes del corpus. En estos casos las mujeres resisten a las imposiciones, se posicionan como sujetos y son reconocidas por ellas mismas.

Ambos personajes no encajan con las generalizaciones de mujeres que sí se observan en “Retrato de familia”. Por ejemplo, “para la mujer todo es concupiscencia” o en “Cine Prado” “engaña como lo hacen todas”.

En “Talento” se muestran ambas visiones, pero el objetivo justamente es poner en evidencia otra cosa más que “el objeto”. En estos textos el foco está puesto en la mujer sujeto, sola y artífice de ella misma.

Por otro lado, “Clasificados”, que busca evidenciar a través del el relato en pocas palabras un mundo de realidad. Propone el texto pensar en la realidad de las mujeres, su lugar de objetos de visión y los extremos tan reales. El narrador invita inmediatamente, pues son escasas sus palabras, a que cada lector lea su entorno y amplíe en su mente el microrrelato y a la mujer que evidencia el texto.

Leímos textos, como “Gracia”, que proponen una alternativa a los estereotipos, mostrando a una mujer que resiste a lo impuesto y que transgrede los deber ser y los estados hieráticos a los que suponemos relega el espacio doméstico. Este poema mostró una nueva imagen de mujer, construyó un personaje cargado de subjetividad e iniciativa, que se reconoce como mujer y se afirma como tal sin aval ni permiso.

### **Visión masculina**

Por otro lado, “Chinina Migone” y la actriz de cine Francois Arnau constituyen dos personajes que asoman su verdad siempre sometidas a la mirada masculina y a la supervisión del hombre que se erige, en la narración, como depositario de todo el pensamiento social. Sufren constantes llamadas al orden por sujetos masculinos que las conciben con identidades disminuidas y hacia ese tipo de actitudes las atraen. Estas dos narraciones en particular cuentan, sumando a “Retrato de familia” perspectivas masculinas encarnadas en voces narradoras de sujetos masculinos.

Por su lado, “Retrato de familia” comparte las voces y visiones masculinas y esquemas de dominadores impuestos a las mujeres y al entorno social y a la lectura de los hechos sucedidos.

En los tres casos anteriores los personajes se caracterizan por ser mujeres ausentes, que viven en el silencio. A esta categoría hay que incorporar también a la “madre” de “Cultivo de familia”.

### **Lugares comunes**

Chinina, la mujer de “Cultivo de Familia”, “Retrato de familia”, y “Gracia” comparten un espacio común, el privado y el doméstico. Una lo transgrede, “Gracia”, pero en los demás relatos los personajes femeninos se mantienen allí, en lo privado o doméstico.

Es desde “lo privado-doméstico” que algunos personajes se animan a pensar un mundo más allá, o que sin más posibilidades, se aquietan, recluyen y naturalizan.

### **Enlaces comunes**

A lo largo de los textos, observamos cómo en algunos casos se evidencia la perspectiva única desde la cual se acusa, mira, protege, concibe a las mujeres. Miradas que las mantienen en lugares restringidos, sin poder conocer o creer en otras posibilidades de vida sin posibilidad de autoperscrutarse ni reflexionar sobre la situación.

Vemos como en algunos casos las mujeres aplican los mismos esquemas que las dominan, legitimando o contribuyendo a su dependencia y relegamiento.

Observamos mujeres que transgreden y otras que no. Personajes que se ajustan a estereotipos femeninos y otros que rompen con las estructuras de percepción hacia la mujer, que reivindican a un sujeto mujer sin decir en qué consiste ni qué es serlo.

Relatos que más que estereotipos muestran otras posibilidades, que dan cuenta de realidades posibles como “Talento” y también de realidades más extremas, como en “Cultivo de familia” donde la casa se destruye por palabras. Los anteriores, son textos que invitan a re-pensar el lugar asignado a las mujeres en

el imaginario social, es decir, discursos que permiten reflexionar acerca de la imagen de “mujer” que poseemos. Este tipo de lectura, quizá, también permite hacer un análisis más crítico de la realidad. Nos permite el contraste y la identificación o no con las historias narradas.

### **Algunas consideraciones finales**

Esta tesis más que considerarse concluida es una primera aproximación, como ya se apunta en las primeras páginas, a una investigación que intente continuar con el recorrido y profundización teórica.

Considero importante creer que quedan grietas sociales, discursivas, literarias que aún no se concluyen y desconocen.

No considero agotado mi trabajo, mas aún, me ha impulsado hacia otras lecturas e intereses. Mientras continúo mi indagación y lectura pierdo las certezas, y en paralelo crecen las ideas, las desconfianzas y los ecos de voces que se animaron a escribir y compartir sus ideas. En este punto digo, como lo hizo Iris Zavala, ¡Y heme aquí sin brújula! (2004: 20).

Tal vez un futuro trabajo de esta índole podría adentrarse en el campo de la psicología grupal en conversación con la lectura colectiva de textos literarios. En mi mente crece la idea de centrar una investigación en textos pertenecientes a una autora, como sería Irene Gruss o Isla Correyero.

Con este trabajo pude acercarme, poco a poco, al conocimiento construido por mí misma mediante la reflexión y el imprescindible y valioso aporte de algunos pensadores.



## Corpus

Las obras seleccionadas son las siguientes:

- “Cine Prado” de Elena Poniatowska
- “Gracia” de Irene Gruss
- “Clasificados” de Giselle Aronson
- “Retrato de familia” de Héctor Tizón
- “Chinina Migone” de Rosa Chacel
- “Cultivo de familia” de Marta Leonor Gonzáles
- “Talento” de Isla Correyero

## Bibliografía Consultada

**Amorós, Cecilia** (1990) “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de lo masculino y lo femenino”. En “Feminismo: igualdad y diferencia”. Univ. Nacional Autónoma de México.

**Arriaga Flores, Mercedes** “Literatura comparada y literatura comparada en femenino” Universidad de Sevilla.

En <http://www.escritorasyescrituras.com/cv/litcomparada.pdf> .Consultado el 12/09/2012

**Beauvoir, Simone** (1949) *El segundo Sexo. Los hechos y los mitos.* (pp 1-58) Editorial siglo XX. París.

**Benveniste Emile(1970)** “El aparato formal de la enunciación” Revista Langages. París.

**Bernárdez Asún** (1999) *Pérdidas en el espacio. Formas de ocupar, recorrer y presentar los lugares.* “Espacio expresivo y cuerpo extremo: una experiencia del

límite” (pp 31- 43) Huerga Fierros ediciones.

**Bourdieu Pierre** (2000) *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. París

**Butler, Judith** (2001) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós. España.

**Cisterna Jara, Natalia** (2005). «Sujetos femeninos y espacios modernos en la narrativa de mujeres latinoamericanas de inicios del siglo XX: Jirón de Mundo e Ifigenia». Documentos Lingüísticos y Literarios 28:18-22. En:

[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=78](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=78)

Consultado el 5/12/2012

**Collin Francois** (1994) “Espacio doméstico espacio público”. En Revista on line Ciudad y Mujer. Madrid: Seminario permanente Ciudad y Mujer. (231-237)

[http://www.webiigg.sociales.uba.ar/grassi/archivos/Espacio\\_Domestico.pdf](http://www.webiigg.sociales.uba.ar/grassi/archivos/Espacio_Domestico.pdf)

Consultado el 3/3/2013

**Dubby George, Ariés Philippe y otros** (1989) *Historia de la vida privada en el siglo XX, Historia de la vida Privada*. Tomo 9. Edición Taurus. Madrid.

**Duby George, Michelle Perrot** (1990) *Historia de las mujeres en occidente*. Tomo 5. Ediciones Taurus. España.

**Frontera Luis Alberto** (1991) *El país de las mujeres cautivas. Sexualidad y despotismo en la argentina*. Publisher, Editorial Galerna.

**Franco, Jean**, "Invadir el espacio público; transformar el espacio privado", en Marcar diferencias, cruzar fronteras, Santiago de Chile, editorial Cuarto Propio, 1996.

<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/invadi1130.pdf>

**Genovese Alicia** (1998) *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Editorial Biblos. Buenos Aires.

**Guevara Egüez Pilar** (1999) "Ideología, Una aproximación multidisciplinaria". Gedisa, Barcelona.

**Kaufman Michael** (2000) "Masculinidad dominante armadura que paraliza" publicado en Letras S (México)

**Kimmel, Michael S** (1997) "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales

<http://www.caladona.org/grups/uploads/2008/01/homofobia-temor-vergüenza-y-silencio-en-la-identidad-masculina-michael-s-kimmel.pdf> Consultado el 20/5/1013

**Ranotnikof Nora** "Publico, privado" en revista Debate Feminista on line edición 9 del año 1998.

<http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/public410.pdf> Consultado 3/1/2013

**Sendón Victoria** (2000) "¿que es el feminismo de la diferencia?" Artículo extraído de Mujeres en red: [http://www.mujaresenred.net/victoria\\_sendon-feminismo\\_de\\_la\\_diferencia.html](http://www.mujaresenred.net/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html) Consultado 23/10/2012

**Seppia Ofelia** (1994) "El problema de la selección de textos literarios para chicos". Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad Nacional del Comahue.

**Sosa, Beatriz Nélica, Barsotti Adrián** Cuaderno de cátedra. Comunicación. Semiótica. (2010) Universidad Nacional del Comahue. PubliFaDeCs. Argentina.

**Van Dijk, Teun** (1980<sup>a</sup>) "Algunas notas sobre ideología y la teoría del discurso". Revista Semiosis. México

[http://bajofuego.org.ar/textos/Algunas\\_notas\\_sobre\\_la\\_ideologia\\_y\\_la\\_teoría\\_del\\_discurso.pdf](http://bajofuego.org.ar/textos/Algunas_notas_sobre_la_ideologia_y_la_teoría_del_discurso.pdf) Consultado 5/9/2012

----- (1980<sup>b</sup>) “El procesamiento cognoscitivo del discurso literario” en In: Acta Poética (Universidad Nacional Autónoma de México), 2/1980, pp. 3-26.

<http://www.discursos.org/oldarticles/El%20procesamiento%20cognoscitivo%20del%20discurso%20literario.pdf> Consultado el 5/9/2012

----- (1992) “Discurso y desigualdad en Estudios de Periodismo 1”: pp. 5-22. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad de La Laguna. Consultado el 5/9/2012

----- (1999) “El análisis crítico del discurso”. In: Átropos (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36

----- (2003) “La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad”. <http://www.discursos.org/Art/La%20multidisciplinariedad.pdf> Consultado el 5/9/2012

----- (2005) “Conocimiento e ideología. Reformulación de algunas cuestiones y propuestas de algunas soluciones nuevas”. En CIC (Cuadernos de Información y Comunicación) pp 285- 318. Consultado 5/9/2012

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=93501014> Consultado el 5/9/2012

----- (2006) “De la gramática del texto al análisis crítico del discurso”. Versión 2.0. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.

<http://www.discourses.org/cv/De%20la%20gramatica%20del%20texto%20al%20analis%20critico%20del%20discurso.pdf> Consultado el 5/9/2012

**Vigarello, George** (1985) *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la edad media*. Editorial Alianza. España.

**Wanguemert Caballero María** “Género y literatura hispanoamericana” En *Mujer y canon literario*. [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2864/1/Feminismos\\_1\\_08.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2864/1/Feminismos_1_08.pdf) Consultado el 2/5/2013

**Zabala Iris** (2004) *La otra mirada del siglo XX. La mujer en la España contemporánea*. La esfera de los libros. España.



## **Anexo**

---

## Cuento: “Cine Prado”, de Elena Poniatowska

Señorita:

A partir de hoy, debe usted borrar mi nombre de la lista de sus admiradores. Tal vez convendría ocultarle esta deserción, pero callándome, iría en contra de una integridad personal que jamás ha eludido las exigencias de la verdad. Al apartarme de usted, sigo un profundo viraje de mi espíritu, que se resuelve en el propósito final de no volver a contarme entre los espectadores de una película suya.

Esta tarde, más bien, esta noche, usted me destruyó. Ignoro si le importa saberlo, pero soy un hombre hecho pedazos. ¿Se da usted cuenta? Soy un aficionado que persiguió su imagen en la pantalla de todos los cines de estreno y de barrio, un crítico enamorado que justificó sus peores actuaciones morales y que ahora jura de rodillas separarse para siempre de usted aunque el simple anuncio de *Fruto prohibido* haga vacilar su decisión. Lo ve usted, sigo siendo un hombre que depende de una sombra engañosa.

Sentado en una cómoda butaca, fui uno de tantos, un ser perdido en la anónima oscuridad, que de pronto se sintió atrapado en una tristeza individual, amarga y sin salida. Entonces fui realmente yo, el solitario que sufre y que le escribe. Porque ninguna mano fraterna se ha extendido para estrechar la mía. Cuando usted destrozaba tranquilamente mi corazón en la pantalla, todos se sentían inflamados y fieles. Hasta hubo un canalla que rió descaradamente, mientras yo la veía desfallecer en brazos de ese galán abominable que la condujo a usted al último extremo de la degradación humana.

Y un hombre que pierde de golpe todos sus ideales, ¿no cuenta para nada, señorita?

Dirá usted que soy un soñador, un excéntrico, uno de esos aerolitos que caen sobre la tierra al margen de todo cálculo. Prescinda usted de cualquiera de sus hipótesis, el que la está juzgando soy yo, y hágame el favor de ser más responsable de sus actos, y antes de firmar un contrato o de aceptar un compañero estelar, piense que un hombre como yo puede contarse entre el público futuro y recibir un golpe mortal. No hablo movido por los celos, pero, créame usted: en *Esclavas del deseo* fue besada, acariciada y agredida con exceso. No sé si mi memoria exagera, pero en la escena del cabaret no tenía usted por qué entreabrir de esa manera sus labios, desatar sus cabellos sobre los hombros y tolerar los procaces ademanes de aquel marinero, que sale bostezando, después de sumergirla en el lecho del desdoro y abandonarla como una embarcación que hace agua.

Yo sé que los actores se deben a su público, que pierden en cierto modo su libre albedrío y que se hallan a la merced de los caprichos de un director perverso; sé también que están obligados a seguir punto por punto todas las deficiencias y las falacias del texto que deben interpretar, pero déjeme decirle que a todo el mundo le queda, en el peor de los casos, un mínimo de iniciativa, una brizna de libertad que usted no pudo o no quiso aprovechar.

Si se tomara la molestia, usted podría alegar en su defensa que desde su primera irrupción en el celuloide aparecieron algunos de los rasgos de conducta que ahora le reprocho. Es verdad; y admito avergonzado que ningún derecho ampara mis querellas. Yo acepté amarla tal como es. Perdón, tal como creía que era. Como todos los desengañados, maldigo el día en que uní mi vida a su destino cinematográfico. Y conste que la acepté toda opaca y principiante, cuando nadie la conocía y le dieron aquel papelito de trotacalles con las medias chuecas y los tacones carcomidos, papel que ninguna mujer decente habría sido capaz de aceptar. Y sin embargo, yo la perdoné, y en aquella sala indiferente y llena de mugre saludé la aparición de una estrella. Yo fui su descubridor, el único que supo asomarse a su alma, entonces inmaculada, pese a su bolsa arruinada y a sus

vueltas de carnero. Por lo que más quiera en la vida, perdóneme este brusco arrebató.

Se le cayó la máscara, señorita. Me he dado cuenta de la vileza de su engaño. Usted no es la criatura de delicias, la paloma frágil y tierna a la que yo estaba acostumbrado, la golondrina de inocentes revuelos, el rostro perdido entre gorgueras de encaje que yo soñé, sino una mala mujer hecha y derecha, un despojo de la humanidad, novelera en el peor sentido de la palabra. De ahora en adelante, muy estimada señorita, usted irá por su camino y yo por el mío. Ande, ande usted, siga trotando por las calles, que yo ya me caí como una rata en una alcantarilla. Y conste que lo de señorita se lo digo porque a pesar de los golpes que me ha dado la vida sigo siendo un caballero. Mi viejita santa me inculcó en lo más hondo el guardar siempre las apariencias. Las imágenes se detienen y mi vida también. Así es que. . . señorita. Tómelo usted, si quiere, como una desesperada ironía.

Yo la había visto prodigar besos y recibir caricias en cientos de películas, pero antes, usted no alojaba a su dichoso compañero en el espíritu. Besaba usted sencillamente como todas las buenas actrices: como se besa a un muñeco de cartón. Porque, sépalo usted de una vez por todas, la única sensualidad que vale la pena es la que se nos da envuelta en alma, porque el alma envuelve entonces nuestro cuerpo, como la piel de la uva comprime la pulpa, la corteza guarda al zumo. Antes, sus escenas de amor no me alteraban, porque siempre había en usted un rasgo de dignidad profanada, porque percibía siempre un íntimo rechazo, una falla en el último momento que rescataba mi angustia y consolaba mi lamento. Pero en *La rabia en el cuerpo* con los ojos húmedos de amor, usted volvió hacia mí su rostro verdadero, ese que no quiero ver nunca más. Confiéselo de una vez: usted está realmente enamorada de ese malvado, de ese comiquillo de segunda, ¿no es cierto? ¿Se atrevería a negarlo impunemente? Por lo menos todas las palabras, todas las promesas que le hizo, eran auténticas, y cada uno de sus gestos, estaban respaldados en la firme decisión de un espíritu entregado. ¿Por qué ha jugado conmigo como juegan todas? ¿Por qué me ha engañado usted

como engañan todas las mujeres, a base de máscaras sucesivas y distintas? ¿Por qué no me enseñó desde el principio, de una vez, el rostro desatado que ahora me atormenta?

Mi drama es casi metafísico y no le encuentro posible desenlace. Estoy solo en la noche de mi desvarío. Bueno, debo confesar que mi esposa todo lo comprende y que a veces comparte mi consternación. Estábamos gozando aún de los delirios y la dulzura propia de los recién casados cuando acudimos inermes a su primera película. ¿Todavía la guarda usted en su memoria? Aquella del buzo atlético y estúpido que se fue al fondo del mar, por culpa suya, con todo y escafandra. Yo salí del cine completamente trastornado, y habría sido una vana pretensión el ocultárselo a mi mujer. Ella, por lo demás, estuvo completamente de mi parte; y hubo de admitir que sus deshábills son realmente espléndidos. No tuvo inconveniente en acompañarme al cine otras seis veces, creyendo de buena fe que la rutina rompería el encanto. Pero ¡ay! las cosas fueron empeorando a medida que se estrenaban sus películas. Nuestro presupuesto hogareño tuvo que sufrir importantes modificaciones, a fin de permitirnos frecuentar las pantallas unas tres veces por semana. Está por demás decir que después de cada sesión cinematográfica pasábamos el resto de la noche discutiendo. Sin embargo, mi compañera no se inmutaba. Al fin y al cabo, usted no era más que una sombra indefensa, una silueta de dos dimensiones, sujeta a las deficiencias de la luz. Y mi mujer aceptó buenamente tener como rival a un fantasma cuyas apariciones podían controlarse a voluntad, pero no desaprovechaba la oportunidad de reírse a costa de usted y de mí. Recuerdo su regocijo aquella noche fatal en que, debido a un desajuste fotoeléctrico, usted habló durante diez minutos con voz inhumana, de robot casi, que iba del falsete al bajo profundo. . . A propósito de su voz, sepa usted que me puse a estudiar el francés porque no podía conformarme con el resumen de los títulos en español, aberrantes e incoloros. Aprendí a descifrar el sonido melodioso de su voz, y con ello vino el flagelo de entender a fuerza mía algunas frases vulgares, la comprensión de ciertas palabras atroces que puestas en sus labios o aplicadas a usted me resultaron intolerables. Deploré aquellos



tiempos en que llegaban a mí, atenuados por pudibundas traducciones; ahora, las recibo como bofetadas.

Lo más grave del caso es que mi mujer está dando inquietantes muestras de mal humor. Las alusiones a usted, y a su conducta en la pantalla, son cada vez más frecuentes y feroces. Últimamente ha concentrado sus ataques en la ropa interior y dice que estoy hablándole en balde a una mujer sin fondo. Y hablando sinceramente, aquí entre nosotros, ¿a qué viene toda esa profusión de infames transparencias, ese derroche de íntimas prendas de tenebroso acetato? Si yo lo único que quiero hallar en usted es esa chispita triste y amarga que ayer había en sus ojos... Pero volvamos a mi mujer. Hace visajes y la imita. Me arremeda a mí también. Repite burlona algunas de mis quejas más lastimeras. “Los besos que me duelen en *Que me duras*, me están ardiendo como quemaduras.” Donde quiera que estemos se complace en recordarla, dice que debemos afrontar este problema desde un ángulo puramente racional, con todos los adelantos de la ciencia y echa mano de argumentos absurdos pero contundentes. Alega, nada menos, que usted es irreal y que ella es una mujer concreta. Y a fuerza de demostrármelo está acabando una por una con mis ilusiones. No sé que va a ser de mí si resulta cierto lo que aquí se rumora, que usted va a venir a filmar una película y honrará a nuestro país con su visita. Por amor de Dios, por lo más sagrado, quédese en su patria, señorita.

Sí, no quiero volver a verla, porque cada vez que la música cede poco a poco y los hechos se van borrando en la pantalla, yo soy un hombre anonadado. Me refiero a la barrera mortal de esas tres letras crueles que ponen fin a la modesta felicidad de mis noches de amor, a dos pesos la luneta. He ido desechando poco a poco el deseo de quedarme a vivir con usted en la película y ya no muero de pena cuando tengo que salir del cine remolcado por mi mujer que tiene la mala costumbre de ponerse de pie al primer síntoma de que el último rollo se esta acabando.

Señorita, la dejo. No le pido siquiera un autógrafo, porque si llegara a enviármelo yo sería capaz de olvidar su traición imperdonable. Reciba esta carta como el homenaje final de un espíritu arruinado y perdóneme por haberla incluido entre mis sueños. Sí, he soñado con usted más de una noche, y nada tengo que envidiar a esos galanes de ocasión que cobran un sueldo por estrecharla en sus brazos y que la seducen con palabras prestadas.

Créame sinceramente su servidor.

PD.

Olvidaba decirle que escribo tras las rejas de la cárcel. Esta carta no habría llegado nunca a sus manos si yo no tuviera el temor de que el mundo le diera noticias erróneas acerca de mí. Porque los periódicos, que siempre falsean los hechos, están abusando aquí de este suceso ridículo: “Ayer por la noche, un desconocido, tal vez en estado de ebriedad o perturbado de sus facultades mentales, interrumpió la proyección de *Esclavas del deseo* en su punto más emocionante, cuando desgarró la pantalla del cine Prado al clavar un cuchillo en el pecho de Françoise Arnoul. A pesar de la oscuridad, tres espectadoras vieron cómo el maniático corría hacia la actriz con el cuchillo en alto y se pusieron de pie para examinarlo de cerca y poder reconocerlo a la hora de la consignación. Fue fácil porque el individuo se desplomó una vez consumado el acto”.

Sé que es imposible, pero daría lo que no tengo con tal de que usted conservara para siempre en su pecho, el recuerdo de esa certera puñalada.

**Poema: “Gracia”, de Irene Gruss**

El perfil de mis dedos

Está manchado de pelar papas, batatas,

De nicotina y de limón,

De polvo y azuleno,

Todo cubierto y de perfil, por

Tinta,

Todo imborrable

Y tinta.

### **Microrrelato: “Clasificados”, de Giselle Aronson**

La vidriera de la peluquería es un mural de avisos.

Llevo una estadística, cada dos o tres meses se puede ver un cartel que reza “BUSCO AYUDANTE PELUQUERA” Parece que el dueño tiene mal carácter, no le duran mucho las empleadas.

Hay otro anuncio, éste es constante, nunca lo han despegado. Dice “COMPRO PELO”.

Pienso: El señor peluquero está en la eterna búsqueda de ayudante y pelo.

Sin embargo, hoy mi curiosidad se convirtió en terror. El vidrio estrenaba un letrero nuevo en el que se leía “VENDO PIEL”.

## **Cuento: “Retrato de familia”, de Héctor Tizón**

A partir de hoy viviré definitivamente en paz. Hace más de veinte años que mi padre ha muerto y hasta ayer su memoria había sido ominosamente imborrable para mí. Pero ahora sé la verdad, aunque no explícita, acaso como todas las verdades.

De mis cinco hermanos, ya también todos muertos, soy el menor, el hijo no esperado, como siempre oí decir entre murmullos a mis parientes y aun a los criados, algo que nunca comprendí de niño. Pero también dicen que, de todos mis hermanos, soy el que más se parece a mi padre, que soy su vivo retrato y cuando esto ocurre, mi madre calla y se empaña la mirada de sus ojos. Soy ya un solterón (mi tío Crispín hubiera dicho un celibataire) irremediable, que ha consumido su vida en el templado limbo del Palacio de Justicia, entre los estrados y el archivo de Tribunales, resolviendo la vida o el destino de los justiciables a través de infolios cuyas texturas de árida y previsible prosa forense y descaecida y anacrónica caligrafía, van dignificando su apariencia con el transcurso del tiempo, ya en paz o muertas las viejas pasiones que en su momento pretendieron registrar.

Hoy mismo, que es día inhábil en el juzgado, estuve releendo —porque lo tengo a mano, guardado en un cajón de mi escritorio junto a otros papeles personales— el viejo expediente sobre la muerte de Eloísa.

Había en aquel momento un silencio y un sosiego sin ruidos ni presencias que lo perturbaran, un largo momento como de tiempo detenido, cuando de pronto mi cara se vio reflejada en el cristal oblicuo del ventanal de mi despacho, a esa hora aún con el postigón cerrado, y no me gusté, no me gustó sobre todo la premonición de mi propia vejez que allí creí ver proyectada. A través de la ventana se veía la calle empedrada y desierta, atravesada largo a largo por los rieles del tranvía abandonados. Un panadero ambulante, de los que ya casi no existen, con un canasto de mimbre colgado del brazo cubierto con un liencillo, ofertaba el pan casero de puerta en puerta. Había una gran paz en el ambiente otoñal de esa mañana. Era evidente que el panadero ambulante tenía concertadas sus ventas



de antemano e iba sobre seguro, puesto que no se notaba que hiciera ofertas, sino que entregaba directamente el pan a los que a sus llamadas acudían.

¿Qué es lo que busco de la vida? ¿Soy yo, o soy una mera encarnadura postiza? El expediente de Eloísa, con carátula judicial amarillenta, está sobre mi escritorio de trabajo, anticuado y polvoriento, poblado con el gran tintero con don Quijote de peltre que ya no se usa, papel secante, que tampoco se usa, un abrecartas de marfil, una lupa, un portasellos y otros enseres por el estilo.

Ya he leído más de una decena de veces estos infolios curiales con el sobreseimiento de la causa, al final.

Ella apareció ahorcada, colgada del travesaño de donde también pendía la lámpara, en su cuarto en nuestra casa. Tenía el vestido rasgado en la espalda — dice el acta circunstanciada de la investigación—, le faltaba un zapato, que se encontró junto a la cama, no lejos una peineta de carey, dos pequeños botones charolados, también junto a la cama (estos botones estuvieron guardados desde entonces en un sobre de color celeste desleído, lacrado y adherido a una de las hojas del mismo expediente), pero no se encontró nada en que ella hubiera podido subir para colgarse, salvo un pesado y viejo baúl de madera forrada en cuero de vaca, tumbado a un metro o más de distancia de la perpendicular al cuerpo colgado. Incluso, en el expediente, había un croquis hecho a mano alzada por el funcionario judicial de turno, ahora no sólo jubilado sino muerto, en donde se ilustraba de qué manera fue encontrado el cadáver colgado, de lo cual resultaba que la distancia medida entre el travesaño y el piso del cuarto era de tres metros, la de la soga desde el travesaño al cuello de Eloísa más su propia estatura era de un metro con setenta y tres centímetros y de ochenta y cinco centímetros la del baúl tumbado. Sobre este enigma divagaron los policías, el perito y el juez, antes de archivar la causa. Como otras veces, la lectura de estos estúpidos folios me humedeció los ojos. ¿Qué busco, si todo cuanto busco he dejado de antemano de buscar? De este modo la busca se convierte sólo en el objeto de mi ansiedad y olvido siempre o no entiendo lo que busco. Todo cuanto he tenido es así, el

ensueño se vuelve más real que lo real, fragmentos ilusorios de falsa vida, túmulos vacíos. Trozos de verdad que la vida tiene por debajo. Todo este vago atardecer indoloro es lo que me queda y siento que en mis ojos se acumulan las miradas de una poblada y vaga historia de muertos, aunque yo no quiera la muerte ni la vida, en este amarillecerme esfumado e infinito del cual, siempre lo supe, no es posible huir ni evadirse por eso, porque es infinito. Las aspas del lento ventilador de mi despacho no alcanzan sin embargo para ahuyentar un par de moscas pesadas que me distraen de estas reiteradas invocaciones monocordes. Cierro el ventanal y sus postigones y enciendo la luz cuando los faroles de la calle acaban de recordarme la incipiente oscuridad del atardecer, cuando la vida de los hombres que han concluido el día es ya otra vida. ¿Pero, qué tengo yo que ver con la vida?

Luego de graduarme de abogado en el sur, he regresado sin pena ni gloria a la vieja casa, sobre la calleja en curva que hoy lleva el nombre de mi padre y que ahora parece más grande por estar despoblada, construida un siglo atrás sobre un altozano en medio del parque descuidado, con árboles frondosos y heterogéneos, nacidos o plantados al azar y que han resistido durante medio siglo a la incuria, los vientos de agosto, los funcionarios municipales y las hormigas.

Al cabo de muchos años, el doble de los necesarios, logré sin demasiada fe y sin ganas, graduarme de abogado, apremiado por las dulces cartas no exentas de velados reproches de mi madre y las de mi tío Crispín, que siendo muy joven había perdido un ojo, reemplazado después por otro de cristal, a quien se tenía por el loco o tarambana de la familia, con su estilo anticuado, un tanto cínico pero elegante y de locuciones breves. No obstante ello, tío Crispín se había convertido en el consejero de la familia por ser el único sobreviviente varón del apellido paterno. Entonces no tuve más remedio que empacar lo que era mío, acumulado en los nueve años de estudiante, en un baúl anacrónico, el mismo con el que había llegado y embarcarme en el tren de regreso, también el mismo, trepidante, polvoroso e interminable. Nada más apropiado que esa palabra:

regresar, desandar mi camino hacia la semilla, a los comienzos, al capullo ancestral, que preveía seco y apolillado, de mi provincia.

Aquel viaje en tren hacia el lejano confín fue para mí como una experiencia anticipada de la vejez y la muerte.

Aunque muchas veces me preguntaba por qué iba yo a volver a este lugar, la elección del regreso había sido fácil. ¿Qué podría hacer un señorito de provincia, ya no en su primera juventud, en el sur? Allí sólo me hubieran esperado las duras e igualitarias oposiciones entre otros seguramente más brillantes o decididos y amantes de competir que yo. No me abandonó entonces mi prudencia ni la dosis de razonabilidad o de resignación que llevo por mi sangre materna, y regresé para sobrevivir aquí, donde soy desde siempre alguien sin serlo, igual que una sombra vaga y borrosa que no acaba de morir, como la luz de una estrella desaparecida hace siglos pero que aún resplandece por la ficción del tiempo.

Mis hermanos fueron: Armando, muerto de tos ferina a los dos años de haber nacido, de quien sólo guardamos una fotografía en donde se lo ve jineteando un absurdo caballo de madera; Micaela y Jacinta, entre sí mellizas y muy bellas, que fueron madres de cuatro y cinco hijos, respectivamente; Lucía, la más amada y recordada por mí, la que me escribía las cartas de mamá con extensas y entrañables posdatas propias en los dilatados años de mi exilio universitario, a quien amé en secreto, aún no alcanzo a confesármelo, como se ama a una mujer imposible y de quien conservo un relicario de carey y una flor seca apretada entre las páginas de *La Princesse de Clèves*, que leíamos en el sosiego de las siestas, ocultos entre los matorrales de hortensias lilas y pálidamente azules los dos, niños, solos, ocultos en esa caverna primordial, no escuchando a lo lejos las voces de las criadas que nos alertaban sobre el peligro de las serpientes en el jardín o que simplemente reían gozando de la amnistía paterna de esa hora.

Con Lucía jugábamos a adivinarnos el pensamiento (un juego que, luego lo descubriría, era tan antiguo como todos): “¿En qué estás pensando ahora?”.

Generalmente el pensamiento de los niños no es premeditado, es decir, piensan en lo que ven y por eso acertábamos con frecuencia y lo decíamos, salvo aquellas fantasías inconfesables, pero entonces, para disimular decíamos algo obvio y pasábamos el turno al otro. Recuerdo también que una de aquellas siestas yo había llevado una lupa en mi bolsillo, hurtada de un cajón del escritorio de mi padre (la misma que hoy tengo en mi despacho), Lucía dormitaba o jugaba a estar dormida, guié entonces los rayos del sol a través de la lupa, sobre la piel de su mano y ella al sentir el intenso calor dio un grito, se incorporó de un salto y se fue corriendo y llorando. Tales suelen ser, a veces, las manifestaciones de amor entre los niños.

Miro otra vez, hoy, el cielo celeste luminoso atravesado por jirones de fuego entre el follaje y otra vez, tan a lo lejos, me excito por sentirme del tamaño de lo que veo, como una vasta metafísica, como la última vez que vislumbré a mi alma entera como una suma de la luz y de las ganas y de las voces y olores del mundo en aquellas siestas. Y, por último, mi pobre hermana Francisca, que moriría de parto en nuestra propia casa, sin que nadie lo supiera, salvo por rumores.

Todos ellos y yo mismo poblaríamos de cuarenta y seis personas la fotografía que estuve observando con nostalgia, con estupor y con miedo, con odio, finalmente, esta tarde. Eloísa, según las cuentas que hago, no tendría más de diecisiete años al morir. Aquella fotografía fue hecha (al dorso dice Fontenla E Alurralde—Fotógrafos) con todos nosotros siguiendo las instrucciones de mi padre, cuidadosamente agrupados de pie sobre el segundo y tercer escalón de la galería, a la entrada de la casa flanqueada de matas de hortensias cuya existencia desmerecía la leyenda (“donde hay hortensias habrá vírgenes”) porque ninguna de mis hermanas lo fue. Nadie que no perteneciera a la familia está en esta fotografía. Este retrato colectivo —ahora lo he registrado— fue hecho sólo dos días después de la tragedia. Mi madre y mis hermanas aparecían de luto casi riguroso, aunque las convenciones sociales no lo dispusieran para este caso. Mi padre en medio, impasible, enorme y sentado. Fue para las bodas de plata de mis

padres y por esa razón y ya que no abundan los fotógrafos, no hubo manera de postergar el retrato. A los pies, sobre la escalinata, había dos perros: un fox terrier overo, ya por entonces viejo y casi ciego a causa de su hábito de comer dulces, y un boxer, que eran los favoritos de la casa. Ahora estos perros, junto a otros cuyos nombres ni raza recuerdo, y a varios gatos, yacen sepultados en el rincón del parque destinado desde siempre para eso, a los fondos de la casa, junto a las jaulas, hoy vacías, donde mi padre guardaba y mantenía sus gallos peleadores.

Recuerdo ahora que mi padre algunas veces me llevaba de la mano a inspeccionar sus gallos. Naturalmente, los gallos no estaban juntos sino cada uno en su jaula, de lo contrario en pocos minutos se hubieran destrozado entre sí. A mí no me gustaban los gallos y me causaba pavor la estupidez cruel y objetiva de sus ojos sin párpados. Pero de la mano de mi padre me sentía seguro y desde mi altura miraba su cara, su figura enorme e inalcanzable. No recuerdo que esta demostración de aprecio o de ternura a su manera la hubiera tenido jamás con mis hermanas. “No corresponde” —hubiera dicho—. “Ellas son mujeres”, de haberme atrevido a preguntárselo. Ahora sé que él pensaba en la mujer como en un animal doméstico, como un conejo, como una paloma, una tortuga, una burra. La mujer —aunque no su mujer ni sus hijas— como un pretexto necesario para el pecado masculino de la sevicia y que todo en el mundo, para ellas, era concupiscencia de la carne o de los ojos, como después, en algunos de los largos momentos de tedio en mi despacho, leí en Pascal.

Recuerdo en este momento la ceremonia de las exequias de mi padre. Su féretro llegó al cementerio con la bandera nacional hasta el mismo borde de la fosa. Los discursos de los dignatarios se sucedieron uno detrás de otro, era un día caluroso y yo, cansado e incómodo en mi traje de marinero y mis botines, contemplaba el cielo tenuemente violáceo a esa hora y la alta copa de los cipreses. Todos los discursos me sonaron idénticos entre sí, pero sin embargo he recordado hasta hoy una frase: “Ahora la tierra logrará con su cuerpo lo que en vida jamás pudo suceder con su conducta y con su espíritu”. Cuando regresamos



a la casa le pregunté a tío Crispín sobre el significado de aquellas palabras. “Ya lo sabrás” —me dijo—. “Cuando puedas comprenderlo.”

Esta misma tarde tío Crispín dijo:

—Anulamos a las mujeres por ternura, como los grandes asesinos piadosos de Dostoievski. Les impedimos hablar para que no cometan tonterías, y las cometen por eso mismo. Esto es lo que llamábamos la conducta española. Esta conducta es una especie de “divina justicia” y así es como lo ven aquí las propias mujeres: Dios tiene que ser incomprensible, si no no sería Dios. Según esto, amor significa humildad, o sea que sólo se puede amar a un Dios que exija el sumo sacrificio. De este modo el amor se engrandece y fortifica con todos los rebajamientos y humillaciones que Dios impone al alma. Y los curas siguen predicando lo mismo. Lo contrario es soberbia.

Todo lo que nos rodea, la casa, los muebles, los olores que vienen de la vasta cocina, las voces y sus predecibles acentos acaban por ser parte esencial nuestra, por ser nosotros mismos; yo soy así, la tarde de domingo en que pienso esto, me he convertido en la velada tristeza vacía del domingo. ¿Esto es la vida, o es que he renunciado a vivir? He usado y uso muchos disfraces, aunque todos de alguna manera resultan variaciones de uno solo. Desde niño me he ejercitado y he aprendido a desplazarme silenciosamente y ser transparente o invisible; quiero decir: no ser obstáculo de la voluntad o de la rotunda presencia de los otros. He tratado de ser siempre como un día pálido, aunque no por debilidad —pienso ahora— sino tal vez por indiferencia, por no confrontar, por implícita soberbia. De entre todos mis hermanos, aun de niño, y de mis primos pasajeros, siempre iguales a sí mismos, todos conviviendo en los poblados días de las vacaciones estivales, era el único, estoy seguro, a quien Eloísa, que no era mayor que yo sino en tres o cuatro años, daba con frecuencia un caramelo que sacaba a escondidas o con precaución del hondo bolsillo de su delantal, me lo ofrecía entonces en la palma suave, cetrina y carnosa de su pequeña mano abierta y me miraba con sus

ojos oscuros separados como los de una corzuela, vagamente desafiantes y divertidos.

He pedido tan poco a la vida y por eso la vida me lo ha negado todo, salvo esta anomia aparente que es como una defensa para sentir el tedio de modo que no duela y de la que siempre dispuse como de un bien relicto o familiar.

Ayer fue un día cálido y soleado, pero ahora lloviznaba porque a media noche habían cantado los gallos. Durante toda la mañana no salí de mi habitación y de vez en cuando escuchaba un cierto trajín de las sirvientas en la cocina o la sala. Miraba el campo o la linde del bosque a través de la ventana aún con el grueso álbum oscuro de fotografías en el regazo, que abrí al azar: allí estaba mi padre con Blais Cendrars, éste con una gorra de enorme visera ladeada hacia un costado de la cara, unos pantalones demasiado amplios y caídos, sostenidos por algo así como un cordel, como si hubiesen pertenecido a otra persona más grande, un cigarrillo a medio fumar en los labios, la camisa desabotonada. Mi padre, que era mucho más alto, tiene posado su brazo izquierdo sobre el hombro de Cendrars y ambos sonríen en la foto. Detrás de ellos se ve un asno, casi velado por la sombra de un árbol y, en el suelo, una carretilla repleta de manzanas. Debajo de la fotografía aún se lee (la caligrafía es defectuosa): “A mon chere ami de pampas (sic) Blais Cendrars” y debajo de la firma, pero con otra letra: “l'Homere du Transsibérien”. Esta foto debe haber sido hecha en 1920 ó 21, cuando se rodaba la película de Abel Gance, en la que mi padre intervino como extra, cuyo nombre (el de la película) no recuerdo aunque mi tío alguna vez lo dijo.

Un viento leve que soplaba del oriente mecía casi imperceptiblemente las ramas más débiles de los sauces, los pájaros alborotaban entre el follaje y en los aleros porque la llovizna humedecía la tierra y asomarían las lombrices. Un perro, lejos, ladró y le contestó otro, luego se oyó la voz de una mujer llamando a alguien. Me había acostado tarde en la noche luego de haber permanecido en la galería oyendo a tío Crispín. Mi madre se había recogido temprano, cuando apenas comenzaba a oscurecer. De cualquier manera sabíamos que a ella no le

agradaban las fotografías ni le placía recordar. Tío Crispín se burlaba de esta fobia de mi madre y la explicaba: “Tiene razón —decía— los recuerdos son el opio de los viejos”.

Y así era. El pasado es mucho más real y aplastante que el presente. Recuerdo —de esto hace muy poco, también mientras hojeaba el álbum— que descubrí en una de sus páginas una pequeña fotografía, en la esquina superior de la hoja (en el resto no había nada, salvo los cuatro esquineros pegados para soportar otra evidentemente de mayor tamaño, que no estaba). En la pequeña fotografía tomada en esta misma galería en que ahora estamos tío Crispín y yo, había cuatro personas: mi madre, entonces una joven de grandes ojos oscuros sentada en un sillón de mimbre y a su lado Johnny Weissmuller y mi padre, y, junto a éste, otro hombre, más bajo y rechoncho con el pelo cortado casi al rape, seguramente un acompañante de Tarzán, y, del otro costado del sillón, nuestro vecino don Plinio Zabala, de traje negro y con una vaga sonrisa.

Mi madre nunca supo que Johnny luego se convirtió en Tarzán y cuando le conté que en su vejez se había vuelto chiflado y de qué modo había muerto a en un asilo, lloró.

Tío Crispín había sido el segundo de entre sus hermanos, ya todos muertos, y mi padre el mayor, a quien siempre admiró, aun guardándole, como es natural, un secreto y ambiguo rencor. Tío Crispín padecía de cirrosis hepática de modo que le habían prohibido el alcohol, sin embargo esa noche, en la galería, observé que entró varias veces con su taza de té siempre a medio beber, y me di cuenta de que iba y regresaba de la consola, en el comedor, donde se guardaba el coñac para las visitas. Cuando mi madre nos dejó solos era casi de noche y tío Crispín parecía observar a lo lejos, en silencio.

— ¿Qué es lo que miras, tío Crispín? —pregunté luego de un momento.

—La tierra —dijo.

— ¿La tierra?

—Esta tierra. Ya no veré otra. Y aunque podría dibujar con los ojos cerrados cada detalle, cada cosa y pintar cada color cambiante con la luz del día y reconocer sus olores, sus ruidos, nunca deja de asombrarme.

    Mi abuelo, ya para siempre de barbas encanecidas en su retrato que gobernaba la sala, soldado en confusas guerras civiles, había consentido en dar su autorización para que mi padre y tío Crispín viajaran a París en busca de cura para el mal que amenazaba irremediabilmente aquí, en la oscura provincia, el ojo del menor. Mi padre entonces no tendría más de veinte años y, en consecuencia, su hermano debía estar en los dieciocho.

—Yo era más joven —dice tío Crispín— pero no más pequeño sino casi del mismo tamaño que tu padre, incluso mis pies eran más grandes que los suyos, y yo aceptaba, aunque de mala gana, las bromas acerca de esto. Por eso siempre compartíamos todo: los trajes, los botines, los sombreros. Lo cual era una ventaja por el ahorro, puesto que no teníamos que comprar ropa para cada uno, sino una sola, para uso alternado de ambos. Tu padre siempre fue generoso en esto, y me cedía casi siempre el primer turno en el estreno.

    Pero en París malgastaron el dinero destinado a los médicos en farras, mujeres y aventuras igualmente irresponsables y al cabo de más de tres años regresaron, cuando ya mi abuelo había muerto, maldiciendo sobre todo a mi padre. Tío Crispín volvió sin su ojo izquierdo, en cuyo cuenco luego usaría el cristal que causaba en nosotros, los niños de la casa, curiosidad, asombro y un cierto terror cuando lo sorprendíamos sentado en un sillón, dormido en las siestas, con el ojo de cristal que, por un defecto de la operación, el párpado no cubría.

    Cuando cayó la tarde una de las criadas vino a preguntar si ya podía retirarse. Dijimos que sí. La casa quedó entonces en penumbras pero afuera la noche se hizo más clara.

—Tío Crispín —pregunté—. ¿Por qué no te has casado?

El acababa de volver de uno de sus desplazamientos a la consola. Permaneció un momento callado y dijo:

—He quedado para vestir santos. Y soy tuerto, hijo. Siempre lo fui.

— ¿Siempre lo fuiste?

—Además, un hombre solo es un hombre cuando está solo y puede mirar a los otros de lejos —dijo.

En las sombras del jardín chistó una lechuza y crujió levemente la estructura de mimbre del sillón de tío Crispín; luego quedó todo otra vez en silencio.

— ¿Cómo fue aquello, cuando le robaron un libro a esa señora? —pregunté de pronto. Tío Crispín pareció animarse.

—Misia —dijo—. Misia Godebska, se llamaba. Y era hermosa. Pero fue un abanico, no un libro. Un abanico en el que Mallarmé había escrito unos versos para ella. Era ya una mujer madura y regordeta, pero su piel era muy suave y blanca. Tu padre le arrastraba el ala, pero claro, de una manera inocente, puesto que íbamos juntos de visita. Ella era aún apetecible y erótica y esto provocaba, seguramente, un sentimiento de atracción y de crueldad que muchas veces sienten los hombres demasiado jóvenes y omnipotentes frente a una mujer madura enamorada.

— ¿Pero, qué pasó con el abanico de Mallarmé?

—Intentamos venderlo a un anticuario de la rue Saint Jacques, pero no pudimos.

— ¿Qué hicieron con el abanico?

—No lo sé. Supongo que se lo devolvimos... No lo recuerdo.



¿Acaso la vida, la vigilia no es sólo un largo insomnio? Únicamente en mis sueños soy otro. Mis sueños están exentos de melancolía y vanos recuerdos. Si lograra dormir noche y día podría ser siempre otro, pero ¿qué diferencia habría con la muerte? Y no quiero morir, ya que la muerte es sólo compartible con los muertos y no tengo un muerto amado, salvo Eloísa, y aun así, sé que los muertos de desconocen entre sí.

No soy un tonto, soy un hombre culto que no lee sino aquello que el tiempo ha probado que vale la pena de ser leído, pero soy un fracasado porque he nacido en la molicie de los antiguos privilegios. He leído que para un rústico su campo es un imperio, pero para un grande su imperio le es poco. El pobre posee un imperio—esto es lo que he leído—, el grande posee sólo un campo. Todo aquello que a mis colegas que fueron pobres y mal nacidos les parecen logros importantes o consagradorios, a mí me sabe a vanidad y ceniza porque desde siempre lo tuve. En verdad, cada quien tiene lo que puede sentir que tiene. Ésa es la realidad de nuestras vidas, y es el vicio de los solitarios y de los perdedores: soñar, porque en el sueño lo consiguen todo.

Nunca he logrado hasta hoy atrapar sino fragmentos breves y fugaces junto a Eloísa. ¿Cuándo llegó a nuestra casa? ¿O es que vivió siempre con nosotros? Quizá fuera como una hermana entre mis hermanas.

No recuerdo por qué pero era una tarde cuando nos sirvieron el chocolate en la veranda, en esta misma en que ahora mi tío Crispín duerme borracho y amanecido en su sillón. Los comensales éramos numerosos y ella siempre estaba presente yendo y viniendo a la mesa, con una jarra de chocolate en cada mano, llenando las tazas de todos, de mis padres, mi tío, mis hermanas, mis primos. De pronto alguno de los mayores dijo:

— ¿Qué serán cuando sean grandes?

—Las mujeres no tienen por qué ser nada más —creo que dijo mi madre.

—Y éste será abogado, como todos —dijo tío Crispín—. Entonces escuché un jolgorio y sentí que el bochorno se acumulaba en mi cara, al tiempo que descubrí a Eloísa de pie, no lejos de la mesa, antes de irse otra vez a la cocina, simulando aplaudir a escondidas, y me eché a llorar. E inmediatamente, en mi memoria, después de aquella escena, sólo recuerdo el atardecer gris y una improbable lluvia que sonaba en la calamina de la galería y la soledad de mi destino que se ensanchaba en mi alma.

Yo nunca podré decir, como ciertos personajes de las novelas inglesas que debíamos arduamente deletrear: “mi padre trabajó duro desde su niñez”, porque en realidad nunca pensé que trabajara, aunque supe vagamente que en un tiempo había sido juez y diputado por el partido radical.

Durante largos días él ni siquiera salía de las habitaciones o si lo hacía era para caminar brevemente por el parque de la casa, a la sombra de los olmos o por el breve callejón de palmeras, rumbo a las jaulas de sus gallos. Y de noche todo estaba en silencio. Sólo recuerdo una vez haberlo visto sin sus ropas oscuras, alegre y ataviado con una especie de guardapolvo color de seda cruda cuando invitó a mi madre a viajar hasta Yala para poner a prueba su nuevo automóvil, un soberbio Studebaker negro reluciente, que hoy, destartado y ruinoso, sirve de albergue a unas pocas gallinas en el fondo del predio, porque a él siempre le pareció indigno vender lo que ya no usara, regla que aplicaba tanto a las cosas como a los semovientes.

Por aquellos días en mi casa fue el banquete en homenaje al presidente Marcelo T. de Alvear. Pero antes se cruza en mi memoria otra vez la imagen de Eloísa. Zumbaban invisibles los moscardones de una siesta calurosa y pesada, premonitoria de una tormenta loca en aquel verano. Luego del trajín en la cocina apareció Eloísa y me dijo que corriéramos a ver un nido de palomas que con tres huevos había caído de un árbol que daba sombra al estanque. Corrimos, yo detrás de ella y, poco antes de llegar, perdí el equilibrio y caí en el estanque embarrado. Ella me ayudó a salir y me dijo, riendo a carcajadas, pero perentoriamente, que

me quitara los zapatos y el pantalón para cambiármelos, y cuando intentó sacármelos, me negué con todas mis fuerzas y los dos rodamos por el borde del estanque. No recuerdo otros detalles, pero sí que de pronto allí estaba mi padre, con sus negros pantalones sujetos con tiradores, en camiseta, y la llamó. “Basta ya”, dijo mi padre. Eloísa dejó de reír y de hablar y se fue. Entraron juntos en la penumbra de la casa.

Ahora el presidente Alvear. No creo que le llegara con mi estatura a mucho más de su rodilla cuando sentí que su gran mano cálida me acariciaba los cabellos. Después, el banquete en el parque, del cual los niños fuimos lógicamente excluidos. Salvo a mi tío Crispín, no reconocí a otros de todos los que estaban, algunos ostensiblemente incómodos en sus trajes. Yo espiaba el espectáculo desde atrás de los matorrales de hortensias y madreselvas, de la mano de Eloísa, también excitada. Los discursos leídos reiteradamente y después llegó la hora del postre. Unas manzanas rojas, rotundas y brillantes en cada plato, las cuales a poco salían disparadas, indomables y rebeldes al tenedor y cuchillo de muchos de los rústicos comensales, hasta que el gran hombre, tomando la suya dijo: “A mí me gusta comerlas con la mano”, y el estruendoso aplauso de todos.

Muy poco después de la toma del gran retrato de familia, mi padre murió. No recuerdo, o quizá no quiero recordar bien, tal vez dos o tres, o cuatro meses después, pero en otra estación, ya no en verano o en otoño, mi madre, entonces, contrita y resignada a su casi reciente viudez, sentada en su mecedora, miraba las nubes amontonadas a lo lejos, en silencio. Una criada le trajo una taza de leche caliente, costumbre inveterada que anunciaba la hora de ingresar en su dormitorio. Yo estaba con ella como desde hacía un tiempo, desde la muerte de mi padre, hecho que señaló la disgregación de nuestra familia.

—¿Cómo era él, mamá?

Ella me miró con un vago gesto de dolor o de nostalgia, tal vez con un dejo de reproche por la pregunta misma.

—Él los quería —dijo—. A todos. Pero no dejaba que se le notara. Así era él.

— ¿Y a ti, te quería?

Creí observar un gesto súbito de rigidez, después un ligero temblor. Al cabo dijo:

—Yo era su esposa. Estuvimos comprometidos aun antes de que ellos viajaran a París.

— ¿Ellos?

—Claro, tu padre y Crispín. Después nos casamos. Era un hombre generoso. Era el principal de la familia y debía velar por todos, por cada uno.

— ¿Por qué, madre?

—Porque es así. Siempre ha sido así. Incluso cuando ya estaba enfermo.

— ¿Enfermo?

—Nunca se lo dijo a nadie, ni a mí. Desde muy joven padeció de gota y sus dolores en los pies, sobre todo en uno, hacían que a veces no saliera por días de su habitación. También su corazón se agitaba debilitado por la diabetes.

— ¿Tío Crispín lo sabía?

Ella pareció ensimismada de pronto. Ya la tarde era oscura y no había probado su tazón de leche cuando vino la criada para acompañarla hasta su cuarto.

Ahora, antes del alba, cuando aún hace frío y la niebla está baja y lo cubre todo, en la galería, observando a tío Crispín que despierta, digo:

—Sólo nosotros quedamos aquí.

Tío Crispín, que me ha oído, se despereza, parece muy cansado, está despeinado y sus ojos brillan, inclusive el propio.

—Sí —dice.

Una bandada de loros, parlotando, cruza el cielo de este a oeste pero no se la ve.

—Me preocupa ella —digo—. Mi madre.

Tío Crispín entiende.

—No seas tonto —dice—. Lo contrario hubiera sido peor. Cuando un hombre enviuda queda más desamparado que una mujer.

Cuando un hombre enviuda. Pero yo nunca conoceré seguramente ese pesar o esa liberación. Ningún acontecimiento en mi vida ha sido rotundo ni escandaloso; mis días se han deslizado sin hechos notables, como un fluir neutral y llano, y a mis noches apenas si acudieron, infrecuentemente, sombras de espectros furtivos, tímidos e inocuos. Sé que soy lo que termina, la suma estéril de mi propio linaje, un hombre sin resortes vitales que recurre a frases y confunde el eco de sus lecturas con la vida. Tal vez no sea un sabio de provincias sino un cobarde, o algo más melancólico aún: un cínico. La consecuencia de la acumulación de bienes y de gestos remotos, heredados. Sin duda pude ser rico con sólo aprovechar lo que me legaron, y no lo soy, o un ingenio brillante, un joven de porvenir, pero mi propio pasado y el de mis abuelos pesaban como una piedra, lo sé. Esto es la conciencia lúcida e impotente de las crueles provincias. Y voy envejeciendo con el vago recuerdo de una sola mujer, a quien creo que amé, pero de lo cual ni siquiera estoy seguro. Todas a quienes conocí fueron parientes o amigas de parientes, a las que dejé de ver en mis largos años de exilio universitario, y ya ni estoy seguro de haberla amado. Cuando abordé el tren para irme llevaba aún en el bolsillo de mi chaleco la cinta verde de sus cabellos que ella me dio y yo guardé durante tantos años como un fetiche, tal vez no de su amor



sino de aquel mero episodio de mi vida. Después, al cabo de los años, la volví a encontrar, reiteradamente madre y aunque pensara yo que fugazmente, en el fondo de su mirada subyaciera el resplandor de un fuego como una borraja sutil, me dije: “pude haber sido al cabo de este tiempo su marido, es decir, un canalla o un indiferente con ella. Es mejor así”. Envejecer con el recuerdo de un amor malogrado. No mi mujer sino la de algún otro, para que así sea para siempre la sombra de mi pasado, su sombra y mi tristeza y mi debilidad y lo que no pudo ser. Mi libertad. Porque un hombre, dice tío Crispín, sólo es un hombre cuando está solo y puede mirar a los demás de lejos.

El alba me sorprende en duermevela, vestido y sentado en la galería, en la luz lechosa y fresca que apenas diferencia los perfiles de las cosas. El sillón de tío Crispín está vacío. Sobre la galería dan cuatro puertas que hace ya mucho tiempo ni siquiera se abren, una de ellas incluso está, ahora, atravesada por un madero. Era la recámara de mi padre (no el dormitorio conyugal) y que él usaba y disponía como un recinto secreto e inexpugnable, al cual sólo tenía acceso una vieja criada, para asearlo, y Eloísa para llevarle el tazón de chocolate en los días de invierno, o de aloja de maíz en el verano.

Y ahora, de pronto, como un fognazo —quizá sea un juego de la memoria—, recuerdo: entraron juntos en la penumbra de la casa.

Una criada, de las de ahora, cuya identidad ya no me importa, me ha echado encima una manta para morigerar el frío del amanecer, la misma que seguramente ha ayudado a tío Crispín, ebrio, a llegar hasta su cama. Ella me ha dicho:

—Mi señora no está bien. El doctor llegará enseguida. Vuélvala a ver.

— ¿Qué?... ¿Que la vuelva a ver? —digo—. ¿Cómo?

—Ella duerme otra vez —dice.

La claridad del día se demora. Tío Crispín ya no está desde anoche. El viejo médico, cuando creyó que mi madre dormía, luego de administrarle una pócima, se fue. Estoy seguro de que mi madre dormía. Aún permanecí mucho tiempo sentado en una silla junto a su cama observando su sueño, un sueño plácido y profundo y observé cuán pequeña era y su palidez, pero sus cabellos, ahora, semisuelos en la almohada eran como el último atisbo, un indicio remoto de que alguna vez había sido una mujer joven. Una de sus manos yacía fuera de las cobijas a lo largo de su pequeño cuerpo oculto y se la toqué, y ese contacto, un ingrátido gesto de ternura, me conmovió. Creo —no recordaba— no haber tenido otro gesto semejante con ella, como tampoco recordaba ni recuerdo haberle dicho jamás que la amaba. En la vigilia parecía mucho más anciana y, así, dormida y libre tan plácida y profundamente, parecía también mucho más joven y sin edad. Me levanté y de puntillas —innecesariamente, puesto que el médico había dicho que sólo despertaría al día siguiente— recorrí, sin saber por qué, su habitación. El ambiente olía a limpieza y a tisanas y la pálida blancura de la mañana se colaba por las celosías del cuarto en donde sólo estaba el lecho con gruesos baldaquines, una pesada cómoda de caoba y una mesilla, una jarra de agua y un librito de metal. La respiración de la anciana era acompasada y precisa como la de un niño. El cuarto, con el avance del amanecer, se esclarecía. Yo me movía como un autómeta. Abrí un cajón de la pesada cómoda donde una vez había encontrado lo que al día siguiente fueron nuestros regalos de Reyes, el mío y los de mis hermanas, y después el gran ropero con luna azogada en Inglaterra, olor a lavanda y eucalipto y la mesilla de noche junto a su cama. El último cajón estaba atascado, me arrodillé buscando el nivel propicio para echarlo hacia afuera y lo abrí. Adentro había un libro, un viejo cuaderno escrito con su letra menuda, con recetas de cocina y repostería y, abajo, entre dos cartones, los pedazos de una fotografía dentro de un sobre.

Ya en mi habitación iluminada, vuelvo a observar la fotografía e inmediatamente recuerdo la hoja vacía del álbum, busco entonces el álbum y la coloco donde presumiblemente debía haber estado: era precisamente la que faltaba. Después guardo todo en un sobre y empujado por el hábito me voy con él

a mi despacho en el palacio de tribunales. Apenas estoy allí, le ordeno, con tono absolutamente procesal a mi vieja secretaria traerme el expediente de ella: “Arrieguez, Eloísa s/suicidio”, digo. Cuando traen la caja con el expediente y demás elementos de la investigación policial después de tanto tiempo archivados, saco el pequeño sobre celeste ya desleído, cerrado y lacrado y lo guardo en mi bolsillo.

Era un día lunes y los familiares de los presos —sus mujeres, sus hijos pequeños— comenzaron a juntarse en la recova que da al jardín interior, conspicuo, lozano y verde a pesar de la incuria. Cuando apenas había llegado y aún antes de tomar el café matinal, de inveterada costumbre, la vieja secretaria advierte mi semblante, alarmada. Me observo en la luna del espejo contiguo. Nunca he tenido una idea generosa de mí mismo, pero ahora el espejo me alarma. Mi cara, la mirada de mis ojos, me resultan ajenos, nada hay de mí en ellos, no hay allí la identidad obvia de lo viejo, ni la convicción de lo irremediable; tan sólo una especie de imagen cenicienta, una línea de horizonte muerto de otras caras indiferentes, inculpables y monótonas. Digo que me siento mal y huyo.

Las flores rosadas de los durazneros atraen las abejas y todo es, entre los árboles, un murmullo confuso de sordos zumbidos, de sol y de colores tenues en la tarde. Mi madre, que ha dado un paseo protegida bajo su liviana capelina acompañada de la criada joven y gorda que la asiente, ahora está sentada en la galería y a esa hora del té la acompaño.

—Estuvo observando esa fotografía —digo de pronto.

Ella se ha quitado el sombrero y sus cabellos, ya casi blancos, están humedecidos por el sudor y el cansancio del breve paseo entre los árboles del parque. Ella me observa.

—La que estaba guardada en tu dormitorio —digo. No parece sorprendida ni importarle. Cierra los ojos como dormida o cansada—. Esa fotografía —insisto— destruida.

—No —dice ella—. No destruida, rota.

—Rota. ¿Por quién? Es cierto, no está perdida.

Ella dice ahora:

—Es nuestra mejor fotografía. Allí estamos todos casi como éramos. Hay detalles, ahora, graciosos. Debido a los achaques de su gota, tu padre en esos días apenas si podía ponerse en pie, por eso es que aparece como con algo raro. ¿Lo has notado? Además eso no va con el color que correspondía al resto de su atuendo. Todo hubiera sido muy cómico, a no ser por la tristeza de esos días...

De pronto digo:

—Madre... ¿Eloísa era...?

Ella no parece sorprendida ni afectada y, por el contrario, soy yo quien de pronto me siento dolorosamente un tonto.

—Sí —dice mi madre—. Creo que sí —pero en ese momento llega la criada y se la lleva. Tampoco impido que lo haga.

Hoy he llegado a mi despacho al promediar la mañana. El viejo juez de turno no lo ha advertido y, en realidad, de haberlo advertido no le hubiese importado. A tal punto mis funciones son y no son necesarias; y yo mismo, dormilón, negligente o lúcido, soy y no soy.

Pero he llegado a mi despacho, en realidad, olvidado del acontecimiento de la fotografía (mi madre se ha recuperado ayer y en compañía del viejo médico ocuparon la mañana podando rosales en el jardín). La fotografía, de bordes dentados, cuyos personajes detenidos en el tiempo me observan fijamente, como pidiéndome que, a mi vez, les preste la atención que nunca puse en sus vidas. Allí, en sepia, en la gran fotografía rasgada en pedazos, están cuarenta y seis personas, todas desleídas por la vida o la muerte, menos tres. Mis ojos ya no son

los de antes, pero aquí está la vieja lupa, junto al tintero de peltre con el Quijote y el secador de tinta en desuso.

He reconstruido por fin la gran fotografía donde aparecen los cuarenta y seis personajes, cuidadosamente agrupados de pie sobre el segundo y tercer escalón de la galería, a la entrada de la casa flanqueada de matas de hortensias. Mi vieja secretaria pareció ofenderse cuando le ordené (quizá porque haya sido la primera vez en largos años) que por ningún motivo me interrumpiese. Entonces cerré la puerta de mi despacho y dirigí el haz de luz de la lámpara sobre la fotografía puesta sobre mi escritorio y fui recorriendo con la ayuda de la lupa las figuras, desde sus cabezas, las caras, sus cuerpos, la expresión de sus ojos, que de pronto parecían vivir y descubrí que las fotografías son inquietantes y que a poco que observemos con una lupa, detenidamente, sabremos que todo en ellas está vivo, atrapado, encantado. Que nada de lo que está allí envejecerá nunca. Observo a tío Crispín a un costado, no protagónico, quizá con una sonrisa vaga debajo de su gorra de visera, y a mi padre, su nariz aguileña, sus potentes mandíbulas que se adivinaban debajo de la tupida barba y más abajo sus botines que parecían esconderse o disimularse.

Mi vieja secretaria pareció alarmada y agraviada cuando le dije que yo mismo iba a cerrar mi oficina y que se fuera (era la primera vez que esto sucedía y en provincias las innovaciones no son bien vistas). Guardé entonces, otra vez, el expediente de la causa con toda la demás documentación archivada en la caja, a excepción del pequeño sobre celeste desleído y lacrado y una fotografía de ella, aislada y antigua, la única anterior a la reconstrucción de su propio infortunio. Clausuré los postigones de la ventana de mi despacho, detuve el ventilador de vanas aspas y me fui.

No recuerdo por dónde anduve pero sí que dondequiera que iba hasta la gente vulgar me reconocía; también en el bar del Hotel Victoria —el más antiguo y tradicional de la ciudad— donde logré beber dos whiskies sin apenas soda. Y



cuando atardeció regresé a la casa. Mi madre se había recogido ya (sus hábitos siempre fueron rigurosos) y sólo unos perros vagabundeaban en el parque de la casa. El único rumor de la tarde era el del molinete del agua de riego en los parterres.

No sé bien por qué pero lloraba, o sentía que lloraba. Él estaba, como siempre a esa hora crepuscular, tendido en su hamaca, en la galería del poniente. Me acerqué en silencio, pero me parece que él se dio cuenta de que estaba allí a su lado.

—Tío Crispín —le dije—. Encontré esta fotografía de ella —entonces le mostré aquella en donde ella estaba sola.

Él apenas si se incorporó para observarla. Sólo fue un segundo y guardó silencio. —Y esta otra—dije, enseñándole la fotografía de grupo en familia, rasgada y reconstruida—. Pero él a ésta ni la miró. Fue un silencio profundo y completo y por eso recuerdo el rumor del molinete de riego y el sordo zumbido de los abejorros.

— ¿Dormís? —le pregunté.

—No —dijo—. Pero tampoco estaba despierto.

El último gallo del crepúsculo cantó.

—Tío Crispín —dije—. Los botines que calzaba mi padre ese día no eran de charol.

Tío Crispín no pareció sorprenderse, como si toda su vida hubiera estado esperando esa pregunta, y agregué:

— ¿Todavía existen?... Digo, los botines aquellos.

— ¿Pero, qué dices, hijo?

Él me miró por un instante inolvidable. Su ojo muerto parecía desorbitado y la mirada del otro estaba empalidecida como el celaje de un atardecer de invierno.

Yo abrí entonces el sobre celeste desleído que durante mucho tiempo había estado lacrado y dije:

—Si aún los tienes, aquí están los dos botones que les faltan.

## Cuento: “Chinina Migone”, de Rosa Chacel

Recuerdo que al entrar en la sala, creí sentir que salía. Pero precisamente como esos días de ambiente tan cargado en que se sale a la calle y parece que se entra en algún sitio. Lo que noté fue, sin duda, que algo estaba allí trastornado, que algo alteraba y deprimía la atmósfera de modo insufrible. Yo entraba de puntillas, prevenido de antemano; ya en el vestíbulo me impusieron los chist...chist. Miraba porque, viendo, mi curiosidad esperaba satisfacerme; pero no vi más que un círculo silencioso rodeando al piano, negro lago donde Chinina, cisne, navegaba. Y no era esto suficiente explicación para lo que sentía. No era lo que se veía, sino algo difundido allí que se respiraba. El <<aria>> que se escapaba de sus labios sobre todas las cabezas. El <<aria>> que secaba las bocas, que doblaba los cuellos de las mujeres al ser expirada por ella en su canto. El límpido clima musical que creara el prelude era entonces oprimido, sacudido por el soplo de aquel <<aria>>. Se sentía a través de las notas, como en la voz del órgano en lento henchirse de su pulmón, que su garganta sorbía nuestra atmósfera hasta asfixiarnos, y después, cuando volvía de ella, llegaba ardiendo de allí donde se estaba fraguando la tormenta. Pasaba a veces, húmeda esperanza, un ligero olor de lágrimas; lo borraba un suspiro, tolvana que se rizaba sobre nuestras frentes. Los ojos y las luces abrasados huían a esconderse en la umbría de los cortinones. Los hombres disimulaban su inquietud con la seca sonrisa de sus pecheras blancas.

Todo ardía y temblaba; pero ¿Quién como yo por aquel <<aria>> llegó a sentir tan violentas contracciones barométricas? ¡Ser hilo, algo leve que ella arrastrase y envolviese! ¡Ser lámina, donde su suave onda rebotase! Yo extendía mi alma para que cayese en ella lo que de un momento a otro iba a romperse. Pero qué suave lo dejó escapar; con su voz entornada, su cabeza inclinada, tapón de su cuello, cómo por la rendija se escapó el final. ¡Ánima mía! Y no cayó, voló bajo las gotas del aplauso, se perdió entre el chaparrón su último aleteo.

Entonces, entre la gente dispersada, corrí por el salón. Todos sentían el alivio de respirar con ritmo propio, libres ya del influjo que tramontaba en su recuerdo. Sólo yo, sin poder reponerme, buscaba las huellas de la pasada conmoción; sabía que en el salón algo tenía que haber quedado resentido por la descarga y me desolaba no encontrar fuera de mí señales de devastación. Pero Chinina buscaba igualmente. Ella, emisora temblaba aún sobre su tallo. Vibración de copa finísima que sólo siente quien la tiene en la mano. ¡Me esperaba! El vals brotó oportuno para encubrir nuestro impensado abrazo.

Mi mano en su cintura, me asomé a respirar su alma volátil, tan cerca siempre del entreabierto escape. Tan absorbida, tan descuajada de su ser se sentía, que, defendiéndose, escondía su frente entre mi barba. Yo la veía semiculta como la luna entre los cedros.

La vi así tanto tiempo. Un año o dos pasaron en eso. Mi pasión cohibida se petrificaba en aquella actitud. Asomarme a ella, absorto en absorberla. Custodiar, inmovilizar su ser ligero, hacerla pender de mí como la casa del cielo, por su humo. Lo que más de ella quería escapar era lo que yo sujetaba. Mi mirada se enlazaba a la suya aprisionándola, arrancando de todo lo circundante las mínimas divergencias que me mermasen su posesión.

Ni después cuando la tuve conmigo encontré nunca bastante fuerte muralla de insociabilidad para esconderla. Sentía que nos acechaba la banal codicia de la gente. Todos me decían: la tienes ahogada, la estás matando. Pero yo la sacaba de sus límites para darla mi espacio. Y se filtraban en nuestra casa torvas embajadas del mundo que nos dejaban con disimulo explosivas insidias. Me huían, me sorteaban para llegar cuando ella no estuviese defendida. Pero yo aprendí a llevarme la llave, y a entrar como un ladrón para sorprender a los que me robaban. Así sorprendí a las tres rapaces. La habían seducido, y abierto el piano, seis manos forzaban las notas, dos en el teclado y dos en cada brazo de ella. La casa estaba llena; desde la puerta su presión me impedía avanzar. Pensé en abalanzarme a extinguir el foco y temí no llegar con vida. Pero ciego, ya iba atravesándolas. Antes que yo, llegó mi grito ¡Chinina! Y los tres pajarracos

saltaron, revolotearon espantados. Chinina en cambio, junto al piano, quieta con él, como dos niños acusados: él con la boca abierta y ella cerrada. ¡Tanto...! Nada más infranqueable que la línea en que sus labios se apretaban. Yo vi que no era de allí de donde podría volver a escaparse un leve soplo de lo que contenían. Pero algo pugnaban dentro por forzarlos, algo interiormente impulsado, algo ya desplazado que tenía que difundirse fatalmente pródigo. Mi voz como una mano dura había cerrado su boca en el momento en que subía a ella la frase sagrada, y se agolpaba el divino fluido, se cuajaba en los resquicios de los lagrimales, sin que los párpados pudiesen tragarlos. Por entre ellas –pisoteé sus gritos y sus protestas- llegué a tapar con mis labios los ojos que no podían cerrarse. Ellas hubieran querido tener que defenderla y su despecho se disfrazaba de escándalo. Después, qué combate en Chinina, qué convalecencia la suya de aquella lucha. Frágil como nunca, temblaba de miedo de perder su secreto, y de impaciencia. Sólo se vio calmada al dar la vida a nuestra hijita. Aquel definitivo desprendimiento la fortificó al dejar en sus manos lo que escapaba de ella.

Nuestra hija templó el diálogo febril, fue el apacible punto de excursión adonde escapábamos de nosotros mismos. Fue aire, ventana que ventiló nuestra interioridad, sin el áspero contraste de lo externo. Renovó nuestra atmósfera con nuestro propio aliento. Ella, midiéndole, aligeró nuestro tiempo. El tiempo sin tiempo de nuestras miradas se fragmentó al desenlazarlas para abarcar a ella. Y pasó insensible en ese juego de mirar a una y mirar a otra, diez años. Entonces, mi juego también fue cambiar de una a otra cabeza la rubia peina que habitaba en el pelo de Chinina. La arrancaba de allí, clara flor de su oscura mata de pelo, y, al transplantarla, se escurría a lo largo de los bucles, sueltos. Sólo se prendía en la fosca copa arbórea de Chinina; allí brillaba, destacaba, como alegre expansión interrumpiendo el grave silencio.

Que éste fuera la más directa herencia de nuestra hija era lo único que nos abrumaba. Porque en Chinina, el silencio era como oscuro abrigo donde su ameno y risueño cuerpo se envolvía. Chinina, que era toda notas, se contenía en su silencio como en el vidrio el aroma. Pero los dos temblábamos por nuestra hija,



viéndola prescindir de su palabra. Temíamos que se anulase algo en ella, como un miembro que no se usa. La interrogábamos continuamente, para convencernos de que aún sonaba su voz. Y ella nos contestaba asomándose desde su silencio, donde la veíamos discurrir, como un pez en su medio. Lo que nunca pudimos imaginar es que fuera de ella pudiese haber algo donde encontrase continuado su elemento.

Creíamos que era preciso distraerla; pero ella atraía, concentraba todo, y cuanto más contacto con las cosas tenía, más denso se hacía su silencio, poblado de algo, sin dudas, de lo que ella se alimentaba. Cuántas noches abandonaba en la mesa su cubierto con impaciencia, como si la esperase una urgente tarea nocturna, y aunque tenía el sello inconfundible del insomnio, no se quejaba de él, no habiendo en el suyo, como en todo desvelo infantil, la asechanza del miedo. Seguros de que tampoco padecía precoces inquietudes de muchacha, nos aterraba sentir que el verdadero carácter de sus cavilaciones era el de la fría meditación de un sabio. Chinina decía siempre: ¿qué puede saber ella, qué puede haber oído que la hace pensar tanto? Y ella no había oído nada. Eso fue; no había oído nada, porque Chinina no decía nada. Pero era. Así tenía una noción de todo, tan profunda, tan directa, sin una fórmula interpuesta entre ella y el ser, sino al contrario, con la enorme lente de nuestra trascendencia ante todo secreto. Ella recorría todas nuestras estancias oscuras, con la seguridad que el pequeño búho sigue el vuelo de sus padres.

Tropezamos con su secreto y lo dejamos escapar por no querer creerlo. Ella no había pensado en confesarlo; se había acomodado al más peligroso paraje. Se escapaba al silencio y allí jugaba y se nos escabullía, terreno inaccesible a la vigilancia. Era como un jardín donde la buscábamos y nos perdíamos en sus encrucijadas; pero, al encontrarla, todo desaparecía, para que no pudiésemos saber de dónde venía, por qué caminos había correteado. Su alma, irremediablemente, se iba haciendo sombra, o, más bien, luz dentro de la sombra. Nuestra ciudad, al mismo tiempo, se llenaba de aquellos pálidos acuarios, que eran como agujeros en la vida, no a la mansión de las ánimas, dulces,

disecadas flores de pretérito, sino al hervidero de las imágenes, de todo lo bullente, de todo lo que en silencio, fraguaba su vitalidad, para un día saltar e invadirnos. Y la dejábamos acercarse a ellos, porque en un principio no parecían temibles. La barraca atraía con su alegre órgano, y era tentador entrar a ver el nuevo invento. La ciencia moderna tenía allí su guarida de hechicera. No pudimos defenderla. Cuando la sacábamos de su mundo al nuestro, después de una pesca tenaz, la encontrábamos inadapta y la soltábamos otra vez, por no anularla, por no verla deshacerse, con nuestro contacto. Entonces nuestro tormento fue un complejo de rencor y de esperanza, como debe ser en los que creen que los muertos les siguen por la sombra, y viven escarbando en ella con los ojos. Esperar de la fuerza que nos la robaba, humildemente, suplicantes, y no atrevernos a abominar, porque sólo en ello veíamos posible su realización. Prometida a un destino que odiábamos, el vestido nuevo, la línea con la que señalábamos en la pared su estatura el día de su cumpleaños, llegaron a ser puntos restados a nuestra propiedad. Durante años miramos el tiempo, sabiendo que en determinado momento se arrojaría en su corriente y no nos quedaría más que la clemencia de los dioses.

Cuando, por fin, la vimos aparecer en la pantalla, sentimos que sólo dejando nuestras vidas podríamos seguirla. Y la teníamos entre nosotros, apretábamos sus manos; pero ella las había abandonado, las olvidaba, hasta hacernos pensar si su calor sería sólo el reflejo de las nuestras y habría volado su alma con todo su dinamismo a aquel espectro que se proyectaba por encima de nosotros, lejos, fuera de nuestro tiempo, aunque veíamos su principio. Como en esa escalera que tanto se sueña doblándose en perfecto zig zag sobre ella misma, y en la que cada tramo arranca del siguiente y le sirve de techo escalonado por la cara inaccesible. Su plano estaba regido por una ley de equilibrio imposible en el nuestro, y era inútil intentar el riesgo. Cuántas veces pensé que era falta de mi decisión aquella distancia y creí sentir el aliento preciso para ir a buscarla; pero me faltaba guía, no me servía de nada toda la ciencia topográfica que ha delimitado una laguna y ciertos círculos, con sus ángeles y sus letreros indicadores; fácil camino hacia las sombras, en el que al avanzar se las va

hallando menos temibles, purgadas, esterilizadas, dispuestas a hacernos sitio en el gran banco del pasado, a incluirnos en él con cortés acogida. En cambio, ¡cómo forzar la puerta! Su silencio defendía la labor de su alma como la puerta de la cabina aísla al operador. Algo dentro se movía, maniobraba con luz. Un gesto a veces, una actitud de su mano, era una rendija luminosa; pero, para mirar al foco, era preciso volver la espalda a la proyección; así, para verla centrífuga, proyectada siempre lejos de sí misma, era preciso no mirarla. Acaso su mirada era lo que nos hacía huir, salvar nuestro cuerpo como ante una avalancha. Inútil intentar entrar por la puerta por la que todo sale. Con terminante crueldad se nos aislaba, se nos comunicaba con gesto definitivo. Poco a poco nos recluimos otra vez, nos sostuvimos uno en otro. Nuestras mentes repasaron la fidelidad mutua, como una superficie impecable, sin un obstáculo en su continuidad. Hubiera sido imposible en aquella clara ruta nuestra semejante extravío, ¿a qué abismo no hubiera bajado yo por Chinina?, ya que si ella hubiese llegado a escapar no hubiera ido más allá de donde yo pudiese ir a buscarla. Nos refugiamos en el recordar, deteniéndonos en nuestras consonancias, deleitándonos en nuestro recinto, del que nuestra hija emergía como caprichoso remate irregular; como ese moño arbitrario con que el arte barroco termina sus conjuntos, que es algo así como ramas arrancadas de todos los ritmos, reunidas en ramos empenachados sin solución de continuidad. Así ella parecía haber rebuscado en nuestra estética y haber aglomerado en el ramo informable de sus mímicas las genialidades de su elección. A veces, creíamos llegar a descifrar equivalencias con las que esperábamos componer una clave; pero todo cambiaba con demasiada velocidad para nuestra atención. Veíamos la vida volcándose en la pantalla, y las imágenes caían por el chorro de luz saltando estrellas como pompas. Nunca pudimos distinguir el juego de la lucha. A un tiempo llovían las más desgarradas muecas y las más plácidas risas. El cielo culebreaba de balas como cohetes, que hacían de la noche verbena de explosiones. A veces se cortaba la cinta, y un momento de silencio ciego era como una irrupción de la muerte. Al reanudarse, corrían primaverales arroyos de lágrimas que se secaban con los rayos de su propio brillo. Pasaron las más increíbles, las más disformes fisonomías de años, como jamás

quisiéramos haberlas visto. Nuestros ojos se mancharon de su tragedia indeleblemente, para que no olvidemos jamás nuestra culpabilidad de testigos. De tal modo nuestras almas fueron turbadas por ellas que rehusaban después todo naciente optimismo, temían que cesase el vértigo y fuera preciso enfrentar su recuerdo. Y así fue. El turbión empezó a remansarse en causas definidos y el descenso de la temperatura produjo un brusco deshojarse de todo. Se hicieron visibles los esqueletos, y aun sobre estos mismos se precipitaron los podadores. Fue una feroz manía de cortar, de rematar lo muerto, como dudando de la eficacia de la Definitiva. Hasta lo viviente empezó a expandirse con mesura. En el parco vocabulario de nuestra hija, la palabra forma perdió su plural. Ante su espejo fue recortando hasta dejar en un puro esquema su indumento, y hubiera recortado toda sinuosidad de su cuerpo como exceso inadaptable a la forma preconcebida. De la pantalla empezó a huir el paisaje; las perspectivas quedaron encerradas en los duros trazados urbanos. Sentimos algo, como terror de la guillotina, cuando supimos que ya nunca la nueva estética consentiría que ondease en el fondo de un film la blanda cabellera del Vesubio. Y yo afrontaba aquellas inevitables privaciones; pero Chinina se resentía de ellas. Aunque la engañaba con falsa esperanza, la amargura se condensaba en su corazón cuando veía que nuestra hija miraba con desprecio aquel desenvolvimiento suyo que la acercaba a la madre. La tristeza llegó a tener en su cara, como en la de Niobé, la expresión de cien dolores superpuestos. Cada decisión de nuestra hija la mataba una hija.

Temíamos de ella y por ella. El día decisivo, al sentir como a diario el portazo de su marcha, nuestro temor no se fue con ella, sino al contrario, se concentró en nosotros presintiendo que estaba muy cerca la amenaza. En su cuarto se sentía la presencia sin aliento de algo muerto; pero sin sangre, el grito no escapaba, falto de su incitación. En el cajón, desparramados como monedas incontables, se anillaban sus cabellos cortados.

Tan imposibles como volver a atarlos fue sujetar las mil arterias sentimentales por donde el alma de Chinina se disipaba. En sus lágrimas, inevitablemente, se escapó el último jugo de su vida. No pude contener la herida,

huída de sí misma por todas sus raíces. Su cuerpo se endureció entre mis brazos, como un ramaje exhausto, definitivamente desangrado.

Ahora busco a mi hija, con mi rencor y mi ternura; porque ¿dónde sino en ella puedo ponerlos? Pero de tanto encontrarla ya no la conozco. Sus piernas suben ante mí cien veces a los estribos; todos los estudiantes llevan su bufanda, y la música que ella silbaba suena en todas las calles. Al acercarse su imagen, el odio grita en mi alma su alerta, y cuando pasa, mi corazón querría irse con ella. Pero no le dejo, y como un perro se ahorca en su cadena.



**Poema: “Cultivo de familia”, de Marta Eleonor Gonzales**

Trago las púas que mi padre sembró

mi hermano las cultiva.

Mamá esconde el cuaderno donde la niña garabateó la casa en llamas,

destruida por las palabras.

En este momento veo las páginas tachadas,

los poemas que mamá escondió con vergüenza,

y el sueño de armar una ventana,

inventar un color

Amarillo no es azul me dice y vuelvo a la paleta,

donde ella confunde el rosa con el fucsia.

Pero papá tiene ese jardín de púas para él, y noche largas

De riego donde le acompaña la congoja

Y le descubre el color a las piedras.

**Poema: "Talento ", de Isla Correyero**

Dicen que sólo tiene curvas y belleza

dicen de ella.

Que sólo sabe caminar como los tigres

hacia el gamo herido.

Sólo marcar figura y arrogancia dicen.

Dicen sólo impostura y gloria física en el aire.

Yo digo

que hay talento en esa mano

en tales orejas de fosfórica pregunta transparente

en esa mariposa craneal que parpadea

y hace el cálculo exacto de su tiempo.

Así digo que el éxtasis que causa

no puede ser fulgor cosmético y vacío

no puede ser respiración de tigre hambriento o loco

no es impostura sus temibles rasgos

no lo es

no lo es

la encadenada raíz de su cabeza.

Hay talento y secreto en esta bella

limpia fascinación

y enigma del prodigio.

Sólo hay que olerle el rostro y la memoria

medirle los latidos y los hilos

de conexión

de un dedo a otro

ponerla vertical

profundizada

y oír su boca germinando el mundo.

Yo digo que es mujer y eso

es relámpago.

