

TESIS DE MAESTRÍA EN LETRAS HISPÁNICAS

**UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MAR DEL PLATA**

***LA REESCRITURA DEL LOGOS COMO
INVITACIÓN AL ESPACIO A-LÓGICO***

Autora de la tesis: Lic: Cecilia Secreto

Directora de tesis: Mg. Cristina Piña

Agosto de 2009

Hay un elemento de la neurosis femenina que temo especialmente: su lealtad al malestar.

Marcela Serrano: Antigua vida mía

INDICE

ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL PRESENTE TRABAJO: HIPÓTESIS, ANTECEDENTES, APORTES.

| | Página |
|--|---------------|
| 1- Formulación de la hipótesis | 5 |
| 2- Mujeres, cuerpo y escritura. Malestares del cuerpo femenino. Reescritura. | 8 |
| 3- Las teorías de género: adhesiones y rechazos (el caso Judith Butler) | 15 |
| 4- Escritura, reescrituras y los cuentos de hadas. | 18 |
| 5- El panorama de la reescritura del cuento de hadas en lengua hispana. | 21 |
| 6- Para concluir: algunos aportes (somacentrismo, mère-versión, devenires Bulímico-anoréxicos, reconstrucción de arquetipos femeninos, espacio a-lógico, nominalización del malestar). | 24 |

INTRODUCCIÓN: LA REESCRITURA DEL MITO Y LA LEYENDA COMO UNVITACIÓN AL ESPACIO A-LÓGICO. 27

Capítulo I: LA NOMINALIZACIÓN DEL MALESTAR

| | |
|---|----|
| I- <u>HERENCIAS FEMENINAS</u> | |
| 1- Para comenzar: ¿Qué es eso de qué es la mujer? | 44 |
| 2- Escritura de mujeres | 49 |
| 3- Logocentrismo-somacentrismo (lo Uno y lo Otro) | 53 |
| 4- Escritura de mujeres: un velo más para la himenología. | 57 |
| 5- Recapitulación | 61 |

Capítulo II: REESCRITURA DE DECONSTRUCCIÓN DEL CUENTO DE HADAS

| | |
|---|----|
| I- <u>EL CUENTO DE HADAS: UN HILO DENTRO DEL TAPIZ MEDIEVAL</u> | 63 |
| 1- Elementos del cuento de hadas como género literario | 72 |
| a) Ni madre ni madrastra: hada madrina | 73 |
| b) Las brujas: de la transgresión a la escoba. | 77 |
| c) ¿Príncipe estás? | 82 |
| II- <u>REESCRITURA DEL CUENTO DE HADAS</u> | 84 |
| 2- La utopía: hadas, mujer sujeto del deseo y matriarcado primitivo | 89 |

| | | |
|-----|---|-----|
| 3- | Propuesta y abordaje a los textos | 94 |
| | Cristina Siscar, Marcela Solá, Ana María Shúa: de la ruptura melancólica | |
| | a) Cristina Siscar: “Más ecos de espejos” | 94 |
| | b) Cristina Siscar: “Zapatitos de Cenicienta” | 96 |
| | c) Marcela Solá: “Bodas” | 98 |
| | d) Ana María Shúa: “Cenicienta I, II, III y IV” y “Los enanos son mineros” | 101 |
| II- | <u>CONCLUSIÓN: NO TAN BUENA: ENTRE EL DORMIR Y EL DESPERTAR-</u> | 103 |

Capítulo III: LA VIRGEN INSATISFECHA:

REESCRITURA Y DECONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO ÉPICO

| | | |
|-----|---|-----|
| I- | <u>EL SUEÑO DE ÚRSULA: EL ARTE AMATORIO EN CLAVE FEMENINA O DEL VIAJE COMO INCERTIDUMBRE.</u> | 113 |
| II- | <u>CONCLUSIÓN: NO TAN VIRGEN, EL ENTRE DE LA INCERTIDUMBRE</u> | 126 |

Capítulo IV- FIGURAS DE LA MÈRE-VERSIÓN: LOS DEVENIRES BULÍMICO-ANORÉXICOS

| | | |
|-----|---|-----|
| I- | <u>EL CUERPO POSMODERNO: CONTINENTES PERVERSOS. PANÓPTICO DEL PER-VENIR</u> | 131 |
| | 1- Naturaleza muerta viviente. | 131 |
| | 2- La fascinación del vacío: sujetos que bordean la muerte | 135 |
| | 3- Un tríptico diferente: la mère-versión | 138 |
| | 4- La modelo: anomal del devenir posmoderno | 142 |
| | 5- Devenir anoréxica o del comer como fuera de escena: <i>Antigua vida mía</i> (Marcela Serrano); <i>Modelos de mujer</i> (Almudena Grandes) | 144 |
| II- | <u>CONCLUSIÓN: NO TAN BELLA: SUJETOS DE PAPEL Y SUJETOS DE CARNE Y HUESO (SOPORTES DE ESCRITURAS DIFERENTES)</u> | 156 |

| | | |
|--|--|-----|
| | CONCLUSIÓN: LA CULTURA ENTRE EL SENTIDO DEL ABSOLUTO Y EL DEVENIR | 158 |
|--|--|-----|

| | | |
|--|---------------------|-----|
| | BIBLIOGRAFIA | 172 |
|--|---------------------|-----|

ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO AL PRESENTE TRABAJO: HIPÓTESIS, ANTECEDENTES, APORTES

1-Formulación de la hipótesis

Puestos a formular la hipótesis del presente trabajo nos vemos obligados a reordenar los diferentes hilos históricos, teóricos, ideológicos, políticos y culturales que confluyen en su tejido y su trama.

Como parece inevitable en estos casos, deberíamos comenzar por Platón y la filosofía que postula el paradigma de los modelos binarios jerarquizantes. Binarismo que, desde el Griego (al decir de Borges en El Golem), se halla en el inicio del pensamiento occidental y que marca decisivamente al lenguaje filosófico, no en las bases de una coexistencia pacífica entre dos términos, sino mediante oposiciones binarias donde uno de los términos siempre se opone al otro, se encumbra.

Así, el pensamiento deconstructivista posmoderno, encarnado en la figura de Jacques Derrida, es un ejercicio del pensar que supone, más que intentar “fugarse” de la metafísica, permanecer en ella, realizando un trabajo que implique horadarla desde sus mismas estructuras. Algo que Nietzsche, con la figura del filósofo topo, ya se había propuesto.

El pensar deconstructivista no apunta a ir “más allá”, sino a una permanencia “que horade”: es desde “adentro” del edificio de la metafísica que se debe trabajar. Este es el

trabajo del pensamiento en las grietas y en las fisuras, que ya se realiza en el lenguaje mismo.¹

El lenguaje filosófico, dice Derrida, es pues una máquina de jerarquización que constantemente produce y reproduce nuevas oposiciones, nuevas interpretaciones binarias de los conceptos. Señala que apenas pretendemos desembarazarnos de una oposición nos vemos envueltos en una nueva jerarquía (como en el caso de la inversión y del trabajo negativo de la dialéctica especulativa pues ésta se deconstruye siempre).

Es importante señalar que para Derrida no resulta suficiente pretender criticar la metafísica por medio de una simple “puesta de cabeza” de sus valores y sus conceptos, pues no se trata de una mera “inversión” de los términos. Nos recuerda que a la identidad no se le puede oponer otro concepto sino *un cierto tipo de trabajo textual*.

Y en ello consiste precisamente la metodología de esta investigación, de oponer a la Identidad (lo Uno, lo Mismo) no un concepto sino un trabajo textual. Tal es así que para poder llevar a cabo dicho trabajo textual (con miras a deconstruir la Identidad, resultado de siglos de pensamiento binario jerarquizante) fue preciso ir tomando conceptos teóricos que posibilitaran el andamiaje de un *contexto, o marco de identidad*, desde el cual partir.

El punto de andamiaje lo hallamos en la Edad Media, momento histórico-cultural de cristalización de la Mismidad, bajo la impronta inquisidora del poder religioso del cristianismo.

El “deseo” en el período medieval interrumpe la continuidad de la categoría “cuerpo/alma” y la inscribe en un marco de oposiciones y dicotomías a partir de una visión del cuerpo como sede de la concupiscencia y de los apetitos sensibles opuesta al “alma” como sede de las potencias intelectivas superiores²

¹ Cf. Mónica B. Cragolini: *Derrida, un pensador del resto*. La Cabra, Buenos Aires págs 14 y ss.

² Virginia Naughton: *Historia del deso en la época medieval*. Quadrata, Buenos Aires, 2005, pág 30

Asimismo, hemos tomado también de Naughton los conceptos de *campo* y *episteme* (medievales) para la formulación de nuestra tesis.

- a) *La episteme medieval se constituye como una “segunda fundación” del pensar occidental a partir de la relectura de Aristóteles y Platón efectuada en el marco de un agrupamiento retrospectivo que enlaza y articula el pensamiento de la antigüedad clásica con los intereses doctrinarios de la episteme medieval. (pág. 21)*
- b) *Un “campo” es una estructura sincrónica donde convergen un número determinado de prácticas y discursos, cuya significación, valor y orden surgen de las posiciones relativas y recíprocas que mantienen con el conjunto. (Pág. 34)*

De tal modo, del entrecruzamiento entre las categorías ordenadoras del campo y las prácticas que se engendran surgen puntos de confluencia tales como “sagas”, “leyendas”, “relatos”, “saberes no articulados”, en los cuales es posible leer sus condiciones de aparición y de emergencia como respuestas estructurales a la episteme prevaleciente. Estos discursos han dado lugar a que hablemos de “figuras femeninas medievales estereotipadas” (estereotipos medievales).

En el contexto de las prácticas de las escrituras posmodernas nos acercaremos a estos estereotipos para observar su deconstrucción, llevada a cabo por la escritura de mujeres.

Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, la hipótesis puede enunciarse de la siguiente manera:

El pensamiento y en especial la escritura posmodernos (escritura llevada a cabo por mujeres en este caso) presentan la escenificación de una malestar en la

Cultura. Dicha Cultura, a través de un pensamiento binario jerarquizante, que se ha dado en llamar lógico, se ha ocupado de imponer *modelos arquetípicos femeninos*, que han terminado de definirse como tales durante la Edad Media (la puta, la santa, la tonta, la bruja, la virgen). Llegados a un estadio de la Cultura en el siglo XX, que conocemos bajo el nombre de Posmodernidad, tales modelos se ven sometidos, a partir de un pensamiento a-lógico (deconstructivista) a una *reescritura* que los desmitificará, los reconstruirá y someterá a los avatares del devenir.

Marta López Gil se propone el arduo trabajo de reflexionar en torno de la problemática ¿Cómo pensar de otra manera? , y señala que

El pensamiento Uno, el pensamiento sin error, el pensamiento acumulativo, el pensamiento piramidal, esa imagen desaparece y, con ello, la soberanía del sujeto que “lo sujeta”. Aparece, en cambio, un pensamiento cuya base no son ideas claras y distintas, representación de supuestas identidades o formas fijadas a priori, sino un pensamiento producto de facultades dispersas. En definitiva, y como lo dice tan bien Foucault en su ensayo, fin de la *filosofía de la representación* de un sujeto y comienzo de la *filosofía de la diferencia*, no diferencia dialéctica conciliadora en la que la negación es negativa, por un lado, y, por el otro, desaparece en la unidad de una nueva síntesis, sino de una diferencia a secas.³

2- Mujeres, cuerpo y escritura. Malestares del cuerpo femenino. Reescritura

Las relaciones entre las mujeres, el cuerpo y la escritura son, a nuestro entender, de índole tan estrecha como polémica y compleja. Sabemos que el abordaje de este aspecto nos ubica en un ámbito de compromiso ideológico que implica, a la vez, una postura epistemológica que pueda llevar a cabo su demostración.

Los devenires y justificaciones de dicha postura teórica se encuentran desarrollados en el cuerpo de este trabajo. Sin embargo, consideramos pertinente aclarar en esta instancia

³ Marta López Gil: *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*, Buenos Aires, Biblos pág. 36

cuáles son las corrientes teóricas a las que adherimos para llevar adelante este “cierto tipo de trabajo textual” del que hemos dado cuenta.

Cuando nos internamos en la frondosa teoría literaria que se ha generado en las últimas décadas en torno de la relación de las mujeres con la escritura —en especial aquella orientada a determinar la existencia de rasgos propios en la escritura de las mujeres que dan cuenta de su peculiar situación en la sociedad patriarcal, tanto respecto de su relación con el lenguaje como de sus vinculaciones con la subjetividad y el cuerpo—, nos encontramos con un singular desbarajuste o, para ser menos brutal, con una llamativa suma de contradicciones.⁴

Así sostiene Cristina Piña en el artículo que abre *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Añade que el gran intento de la mayoría de las teorías feministas ha sido pensar la diferencia femenina, desmontando para ello los conceptos de toda la tradición metafísica occidental, tributaria —como lo han demostrado, desde distintas perspectivas, de Martin Heidegger a Jacques Derrida y Michel Foucault, de Sigmund Freud a Jacques Lacan y Gilles Deleuze, de Luce Irigaray a Celia Amorós y Ana María Fernández— de una episteme de lo mismo la cual, como su propio nombre lo indica, es por naturaleza incapaz de pensar la diferencia, no se puede aceptar que en sus reflexiones sobre este tema recaigan precisamente en el mal que combaten, y saquen a relucir argumentos biologicistas, sustancialistas o místico-religiosos para dar cuenta de la diferencia femenina, sea a la hora de escribir o de establecer relaciones con el lenguaje y con el mundo.

Toril Moi en su estudio más que útil y de carácter ineludible *Teoría literaria feminista*⁵, el primero publicado en inglés volcado exclusivamente a la cuestión, se dedica a presentar las dos corrientes principales de la teoría literaria feminista, la anglo-americana y la francesa, mediante un estudio detallado de la obra de sus principales figuras. El objetivo

⁴ Cristina Piña: Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Biblos, 1997 pág 15

⁵ Toril Moi: *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995

del libro es discutir los métodos, principios y la política que operan dentro del marco de la crítica feminista. Uno de los principios básicos de la crítica feminista es que un análisis no puede ser nunca neutral.

En aquel libro Moi sostiene que mientras que el feminismo americano de los 60 había empezado por denunciar enérgicamente a Freud, el feminismo francés dio por sentado que el psicoanálisis propiciaría una teoría emancipadora sobre lo personal y un camino para la exploración del inconciente, ambos de vital importancia para el análisis de la opresión de la mujer en la sociedad machista.

Ejemplifican esta tendencia los complicados juegos de palabras de Helène Cixous, la pasión desenfadada de Luce Irigaray por el alfabeto griego o la manía que tiene Julia Kristeva de referirse a todos los grandes pensadores desde San Bernardo hasta Fichte o Artaud en una misma frase. (Pág. 106)

Las críticas feministas francesas han preferido estudiar los problemas de la teoría textual, lingüística, semiótica o psicoanalista.

Así, **Helène Cixous** propondrá el concepto “pensamiento binario machista” y enumera una lista de oposiciones binarias. A todo esquema de pensamiento binario, Cixous opone la “diferencia” múltiple y heterogénea. Para comprender sus argumentos al respecto es necesario considerar antes el concepto de *différance* de Jacques Derrida.

El concepto que Cixous tiene de *escritura femenina* está relacionado con el análisis de la escritura como *différance* de Derrida. Para Cixous, los textos femeninos son textos que tratan la diferencia.

Por su parte **Luce Irigaray** en su tesis doctoral, que le valió la inmediata expulsión de la *École freudienne* de Lacan en Vincennes, *Spéculum de l'autre femme*, escenifica el

poder machista. Así, *Spéculum* no sólo ha sido muy criticado por la corriente principal de los lacanianos sino que también ha sido objeto de un debate feminista bastante mordaz.

En su interpretación de la feminidad, Freud toma como punto de partida el misterio de la mujer. Intentando aclarar científicamente el oscuro continente de la feminidad, Freud empieza por plantear la pregunta “¿Qué es la mujer?”. Su empleo de la simbología de la oscuridad y la luz, según Irigaray, revela ya su sumisión a la más antigua de las tradiciones filosóficas “falocráticas”. La teoría freudiana de la diferencia sexual está basada en la *visibilidad* de dicha diferencia. Así, el hecho básico de la diferencia sexual es, para Freud, que el sexo masculino tiene un órgano sexual obvio, el pene, y el sexo femenino en cambio no; cuando mira a la mujer, Freud no ve nada aparentemente. La diferencia se percibe como una ausencia o una negación de la norma masculina. Es decir entonces que, en nuestra cultura, la mujer está fuera de la representación. Por eso, señala Irigaray, lo femenino ha tenido que ser descifrado como algo prohibido, entre señales, entre significados comprendidos, entre líneas. Es, dice Irigaray, el lado negativo, fruto de la “especlarización” del sujeto masculino.

Por esto Irigaray afirma que en el discurso machista sitúa a la mujer fuera de la representación: ella es la ausencia, la negación, el continente oscuro o, como mucho, un hombre –en- menos.

Atrapada en la lógica especlar machista, la mujer puede elegir entre permanecer en silencio, murmurando cosas incomprensibles, o llevar a cabo una representación de sí misma como hombre inferior.

El análisis de Irigaray sobre la feminidad está estrechamente ligado a su idea de un lenguaje específico de la mujer que ella llama “le parler femme”, “el habla mujer”. “Le parler femme” surge espontáneamente cuando las mujeres hablan entre ellas, pero desaparece cuando hay hombres presentes.

Finalmente, dentro de este encuadre que hace Toril Moi de las críticas francesas ubica a **Julia Kristeva**.

Kristeva se niega rotundamente a definir a la “mujer”, sostiene que el creer que “se es mujer” es casi tan absurdo como creer que “se es hombre”, aunque la realidad política (el hecho de que el machismo defina a las mujeres y las someta consecuentemente) hace que todavía sea necesario luchar en nombre de las mujeres, es evidente que una mujer no puede estar en esta lucha; sólo puede existir negativamente, por decirlo de alguna manera, mediante su rechazo a lo establecido.

Kristeva, a diferencia de Irigaray, considera que la definición que propone es estratégica y relacional. Se trata de un intento de localizar la negatividad y el rechazo propios de lo marginal de la mujer, con el fin de derrocar el orden machista que define a la mujer como fundamentalmente marginal. Sostiene que no hay nada en las publicaciones pasadas o actuales de mujeres que nos permita afirmar que exista un modo de escribir femenino.

Se puede decir que Kristeva no elabora ninguna teoría de la “feminidad”. Tiene, en cambio, una teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia. En la medida en que el machismo considera a las mujeres seres marginales, se puede estudiar su lucha como cualquier otra lucha que se oponga a la estructura del poder establecido.

Si hay alguna definición de la “feminidad” en términos Kristevianos, es “aquello que margina el orden simbólico machista”.

Si, como Cixous e Irigaray han demostrado, la feminidad se define como carencia, negatividad, ausencia de significado, irracionalidad, caos, oscuridad – en resumen, como una no-Esencia-, el énfasis de Kristeva en la marginalidad nos permite ver la represión de lo femenino desde el punto de vista del *posicionamiento* más que de la esencia. Lo que uno considere marginal en un momento dado depende de la posición que ocupe.

A partir de los años 70 la obra de Kristeva ha estado caracterizada por un interés creciente en temas relacionados con el psicoanálisis, centrándose principalmente en los problemas de la sexualidad, la feminidad y el amor, la religiosidad, la condición de extranjero y la re-vuelta (según la llama, explotando el valor del guión para destacar, junto con la rebelión, la nueva vuelta a ciertas posiciones)

Por su parte **Celia Amorós** en *Hacia una crítica de la razón patriarcal* señala que el universo burgués e ilustrado que inventa el espacio de a subjetividad bajo la legalidad común de la razón, a la par que entiende a ésta como sustancia de esa subjetividad y por lo tanto idéntica para todos los hombres, a la hora de conceptualizar a la mujer permite la irrupción de viejas dicotomías en el universo formal de la igualdad, básicamente la oposición naturaleza/cultura, que realizan su opresión de la mujer al asociarla con la naturaleza y entender a esta última como aquello que la cultura debe transformar y domesticar.

Desde otra perspectiva, Marta López Gil sintetiza, al poner ante sus ojos dos posturas teóricas opuestas, esta posibilidad de la diferencia de enfoque y cosmovisión

teóricas. Por una parte, la de Simone de Beauvoir: *No se nace mujer, se llega a serlo*. Por el otro, la de Julia Kristeva: *Estrictamente hablando, no se puede decir que existan las mujeres*.

López Gil adhiere a la posición que plantea la multiplicidad de identidades y la inabarcable heterogeneidad, en la medida en que deja de lado el concepto de género (por clasista, heterosexista y racista, y siguiendo a Judith Butler).⁶

Nosotros, por nuestro lado, hemos adherido a aquellas posturas teóricas que reconocen en la escritura de mujeres la escenificación de un compromiso de orden genérico. Como se observará en el cuerpo del trabajo, la noción de género, estrechamente ligada a las costumbres y creencias sociales, epocales y culturales, y, por ende, ligada al concepto de imaginario, no necesariamente excluye la idea de una multiplicidad o heterogeneidad, propias de la construcción de una subjetividad (independientemente del género, sea masculino o femenino).

En este punto Hélène Cixous expresa, por un lado, un fuerte antagonismo respecto de toda forma de pensamiento dualista basado en oposiciones y jerarquías, por otro considera que la práctica femenina de la escritura está relacionada con el cuerpo. Ve la sexualidad femenina como plural y muy rica, y establece un paralelo entre libido y escritura. Cree en este sentido que el orden patriarcal puede ser atacado por la escritura femenina. Para ella esta exploración de la escritura opera a favor de la mujer, puesto que las relaciones con el cuerpo están culturalmente inscriptas en ella y no en el varón.

⁶ Cf. Marta López Gil: Op Cit págs 103 y ss

Respecto a esta consideración veremos a lo largo del trabajo cómo la escritura de mujeres ataca el orden patriarcal desde el ejercicio de evidenciar la marca en el cuerpo, volviéndola primero síntoma del malestar y luego escritura.

3-Las teorías de género: adhesiones y rechazos (el caso de Judith Butler)

En rigor, hemos adherido a aquellas posturas teóricas y filosóficas que plantean la posibilidad de una escritura femenina que desarticule el orden patriarcal. Para llevar adelante dicha tarea de desarticulación, la escritura se erige desde la conciencia de una inscripción genérica, inscripción del y desde el cuerpo, búsqueda de esa voz que evidencie y enuncie las marcas de la opresión.

Si bien Kristeva se encuentra alejada de esta perspectiva de género, hemos tomado de ella su postura teórica respecto de la impronta de lo materno-femenino dentro de la cultura, así como sus escritos y reflexiones acerca de la perversión y la abyección, y hemos dejado de lado sus valiosas consideraciones sobre la posibilidad de una instancia de superación de estas dimensiones genéricas.

Por otro lado, hemos dejado de lado a la hora de elaborar nuestro corpus teórico, la teoría de Judith Butler, por considerarla alejada de la postura de nuestro enfoque. María Luisa Femenías recoge, como producto del interés suscitado a partir del dictado del taller “Lecturas críticas de filosofía de género” algunas de las producciones de Judith Butler para exponerlas en el ámbito de la discusión académica de nuestro país. Sus estudios y

reflexiones sobre el pensamiento de Butler ponen de manifiesto lo provocativo y desafiante de su teoría.⁷

Femenías señala que Butler se posiciona tanto al margen del emotivismo y de posturas feministas que considera *naïve* como de la tradición ilustrada. Adopta genealógicamente una línea de filósofos mayoritariamente anti-ilustrados como Hegel y Nietzsche; toma elementos de Freud tamizándolo por las lecturas de Lacan.

Butler no reivindica su filiación feminista, salvo recuperando algunas narradoras, lingüistas o poetas como Adrienne Riche, Monique Wittig, Toni Morrison. Más bien polemiza con las filósofas feministas más relevantes, desde Simone de Beauvoir a Luce Irigaray, por un lado, y desde Susan Bordo a Nancy Fraser, por otro.

Señala Femenías que “buena parte del debate que suscitan los escritos de Butler gira en torno al peso que concede a la sexualidad en la conformación de la “identidad de género” (como constructo social) y el reconocimiento cívico-político de los individuos como sexuados binaria y compulsivamente” (pág.. 12)

Butler se basa, por un lado, en la hipótesis de que las categorías de “sujeto” y de “varón” se superponen y, por otro, en el rechazo de las corrientes que fundan la cultura occidental en la *institución de la diferencia deificada*. Declara asimismo que lo abyecto (concepto que toma de Julia Kristeva) designa precisamente el lugar de lo inhabitable, de lo invisible, la zona social más densamente poblada por quienes no disfrutan del estatus de sujeto pero que, paradójicamente, definen su dominio. Su crítica a esta noción es medular

⁷ María Luisa Femenías: *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires, Catálogos 2003; *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires, Catálogos, 2000

en varios de sus escritos: como ella misma sostiene, en la medida en que la teoría psicoanalítica instrumentó a la teoría feminista con el modo de identificar y de fijar la diferencia de género a través de una meta-narrativa del desarrollo infantil compartido, contribuyó también a mostrar cómo, en el marco de la cultura occidental, la noción misma de que el sujeto es una prerrogativa masculina. (pág. 13)

Si para Butler el sexo binario es ya un constructo, se hace innecesario el concepto de género como diferente y hasta opuesto al sexo. Pone en discusión no sólo los modos tradicionales en que la filosofía ha entendido la “identidad” y el “sujeto” sino también los modos en que el feminismo ha enfrentado históricamente esa herencia y, en parte, se ha hecho cargo de ella tomando el binarismo como fundamento último incuestionable. Butler sostiene que se equivocan las teóricas feministas que afirman que el género es una interpretación cultural del sexo. El sexo mismo, para ella, ya es una construcción y una determinación de índole social.

Butler parte de su propia crítica a la noción de género para teorizar desde “las ruinas del logos” la materialidad de los cuerpos. Sugiere que lo que constituye la persistencia del cuerpo, sus contornos y movimientos es, efectivamente, lo material.

Una mirada filosófica y teórica como la de Judith Butler no podía tomarse de soslayo, por eso hemos expuesto algunas de sus cuestiones nodales.

En rigor, la distancia teórica que guarda con nuestro enfoque queda evidenciada en dos o tres aspectos vertebrales que son vitales a nuestra perspectiva.

Como ya se ha expuesto y se podrá observar a lo largo del trabajo, adherimos a la teoría de género, entendido como construcción-deconstrucción cultural que trasciende las diferencias impuestas por la sexualidad o la genitalidad; adherimos al trabajo de la decostrucción de los pares binarios jerarquizados, de lo que se desprende que nos sumamos a las teorías que entienden la heredad femenina como camino de cuestionamiento y acercamiento a las nociones de identidad y sujeto/subjetividad.; adherimos a la creencia en la existencia del sujeto-femenino como resultado de un proceso cultural atravesado por el orden de lo imaginario y por último, y consecuentemente, adherimos a la concepción de que el cuerpo no es solamente materialidad sino soporte de lo “imaginario”.

4- Escritura, reescrituras y los cuentos de hadas

Desde hace tiempo se viene manejando, dentro del ámbito académico, el concepto de reescritura. Sin embargo a la hora de recurrir a él nos encontramos con que puestos a “escribir” nuestra lectura, no hallamos ningún tratado acerca de la reescritura sino más bien un campo teórico y crítico que nos posibilita construir o rodear su conceptualización. De allí que nosotros hemos tomado de Derrida la idea de diferencia y repetición, por entender que toda reescritura implica la puesta en escena de la diferencia en la repetición, asimismo su trabajo acerca de la deconstrucción entendida además como método nos ha resultado de utilidad dado que toda reescritura conlleva la reconstrucción, ya sea de un paradigma, un modelo o un género (entre otros).

Así, el presente trabajo, aborda tanto la reescritura y/o deconstrucción de géneros: cuento de hadas, mito, leyenda, épica caballeresca, hagiografía, como la reescritura y/o

deconstrucción de modelos paradigmáticos: la santa, la virgen y la tonta-princesa, valiéndose, entre otros, de los aportes de la teoría derrideana.

En lo que toca a la reescritura de cuentos de hadas, podemos señalar como antecedente del tema los estudios y lecturas de Christina Bacchilega, Elizabeth Wanning Harries y Donald Haase,⁸ todos ellos enfocados a la reescritura de los cuentos de hadas en lengua inglesa y francesa.

Así, el libro de Bacchilega se propone entender el cuento de hadas no ya como literatura infantil sino dentro del contexto más amplio del folklore y los estudios literarios. Se centra en las estrategias narrativas a través de las cuales están retratadas las mujeres en cuatro cuentos clásicos: “Blancanieves”, “Caperucita Roja”, “La Bella y la Bestia” y “Barbazul” Bacchilega rastrea las fuentes orales de cada cuento, ofrece una interpretación provocativa de versiones contemporáneas de Angela Carter, Robert Coover, Donald Barthelme, Margaret Atwood y Tanith Lee, y explora las formas en que los cuentos se transforman en filmes, programas de televisión y musicales. Bacchilega enmarca su análisis de los cuentos de hadas por medio de una lente reconstructiva, buscando la capacidad de cada revisión para descifrar la moraleja del cuento de hadas tradicional para ser cuestionador.

Por su parte, el estudio de Wanning Harries se propone reintroducir a los lectores del siglo XXI en una tradición del cuento de hadas “perdida”: los ricos y complejos cuentos escritos por mujeres francesas del siglo XVII, o *conteuses* (contadoras). Estas

⁸ Christina Bacchilega: *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. University of Pennsylvania Press, 1999; Donald Haase: *Fairy Tales and Feminism*. Detroit: Wayne State UP, 2004; Elizabeth Wanning Harries: *Twice upon a time. Women Writers and the History of the Fairy Tales*. Princeton UP 2001

mujeres aristócratas, habitués de los salones literarios de la época, han sido, en gran medida, desestimadas y omitidas del “canon” tradicional del cuento de hadas (en gran medida formado por autores hombres).

Harries plantea que, en rigor, hay dos tradiciones del cuento de hadas: el modelo compacto ejemplificado por los Grimms, Andersen, Perrault y otros, y los elaborados cuentos de las *conteuses*. En el tercer capítulo se aparta de Francia y salta el canal a Inglaterra para discutir la invención del siglo XVIII de los cuentos folklóricos ingleses. Discute la existencia de una tradición oral más temprana que llevó al surgimiento de los cuentos escritos y ofrece ejemplos de influencia obvia de las *conteuses* en algunos de los cuentos didácticos escritos para niños a fines del siglo XVIII.

Finalmente, los dos últimos capítulos de Harries saltan al siglo XX para discutir cómo las escritoras modernas –Anne Sexton, Angela Carter, Crista Wolf y Carolyn Steedman, entre otras- han reclamado la tradición de las *conteuses* de cuentos de hadas y la han hecho propia, una tradición de mujeres modernas.

Atendiendo ya a la investigación de Donald Haase, podemos decir que se trata de un artículo que discute los cuentos de hadas desde un ángulo feminista. Dicho artículo constituye la introducción de un nuevo libro de Haase *Cuentos de hadas y feminismo*.

El panorama de Haase es una investigación cronológica de los diferentes estados en la investigación del cuento de hadas. Mientras que el temprano movimiento feminista sobre todo criticaba la pasividad de los personajes femeninos de los cuentos de hadas, el espectro posterior se ha ampliado y se inventaron e impusieron nuevos enfoques.

5- El panorama de la reescritura del cuento de hadas en lengua hispana

Teóricos tales como **Roland Barthes**, **Michael Bajtín** y **Julia Kristeva**, se abren a la problemática de índole lingüística y discursiva de considerar al texto no como una unidad solitaria sino como una pieza que forma parte de un rompecabezas. De tal modo un texto dialoga con otros textos, no solamente del pasado sino también de un posible futuro, porque el “mosaico de textos o de citas” no se corresponde con una línea temporal cronológica de tiempo sino que se inserta dentro de un tiempo desjerarquizado y rizomático, vale decir, sin orden preestablecido.

De tal modo debemos a **Barthes** conceptos tales como “*texto*”, “*muerte del autor*”, “*escribir la lectura*”, “*toda crítica es continuación de las metáforas del texto, del deseo del texto*”. Así, para Barthes, la tarea del crítico es, ante todo la del lector y, en tanto lector, re-escritor de las metáforas del texto.

Debemos a **Bajtín** los conceptos de “*polifonía*”, y también los de “*estilización*”, “*parodia*”, “*diálogo*”, “*microdiálogo*”, “*bivocalización*”, “*discurso propio/discurso ajeno*”, “*polémica y polémica oculta*”, entre otros.

A **Julia Kristeva** le corresponden los conceptos de “*genotexto*” y “*metatexto*”.

Podríamos argüir, como ya hemos planteado unas líneas atrás, que el concepto de reescritura puede desprenderse de la reelaboración de los términos teóricos enunciados arriba, en tanto que la reescritura es un diálogo entre uno o más textos pero que se manifiesta en la expresión de uno sólo (el texto que es “reescritura de...”).

Así en la reescritura hay la existencia de un genotexto o de un metatexto. Puede darse, al mismo tiempo, la posibilidad de la parodia, la estilización, la polémica, u otras.

José Amícola en *La batalla de los géneros. Novela gótica vs novela de educación*⁹, replantea los límites convencionales que corresponden a los géneros literarios (desde el título aludiendo metonímicamente a una batalla de los sexos, una batalla ideológica y cultural). Amícola sostiene que cada género literario suministra un plus de sentido. Por ello el género literario es una piedra de toque contra cualquier enfoque binario contrastivo que lo catalogue como mero hecho formal.

Esta dimensión “abierta” y “deconstructiva” de los géneros literarios ofrece un marco teórico propicio para comenzar a plantear el concepto de “visitación o reescritura”.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez en *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*¹⁰, agregan la noción de pensar a la reescritura como una modalidad de lectura que ve en el texto la lectura de sus ancestros.

Sin embargo, no pertenece a ninguno de ellos (ni a ningún otro), una clara y profunda elaboración del concepto de reescritura. El presente trabajo elabora una propia, a partir de los teóricos anteriormente mencionados. Asimismo el concepto de simulacro de **Deleuze**, propuesto en *Lógica del sentido*¹¹ ha sido de gran utilidad para una posible definición.

⁹ José Amícola: *La batalla de los géneros: novela gótica vs novela de educación*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2003

¹⁰ Elisa Calabrese y Luciano Martínez: *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001

¹¹ Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós 1989

Por otro lado, en lo concerniente a la reescritura del cuento de hadas en lengua hispana, no hemos encontrado otros trabajos referidos al tema fuera de los que **Cristina Piña y Cecilia Secreto** vienen desde hace ya varios años realizando y publicando tanto en Congresos, Seminarios y libros¹²

Todos estos trabajos tienen una matriz en común, la de acercarse a la lectura y el análisis de los cuentos de hadas desde una mirada que rescata y valoriza la utopía femenina que ellos esconden o evidencian. Al mismo tiempo consideran a este tipo de cuento desde

¹² PIÑA, Cristina: “La función transgresora de la hibridación genérica en la reescritura del cuento de hadas de Angela Carter” en: *Puntos de partida/ Puntos de llegada. ACTAS Terceras Jornadas de Investigación del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata*. Coord.: Adriana A. Bocchino. Mar del Plata, Estanislao Balder Unmdp, 2003. (págs. 298-304).

— “El sí/no de las niñas: El cuento de hadas como espacio de subjetivación/ subordinación de las mujeres” en: Marcela Solá (comp.): *Qué quieren las mujeres*. Buenos Aires Lumen, 2003. (págs. 63-91)

— “El cuento de hadas como matriz narrativa privilegiada en la Posmodernidad: reescrituras transgresoras” en: *Actas del Segundo Simposio Internacional del CEN Centro de Estudios de Narratología “Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa”*. Bs.As., CD-ROM, 2001.

— “De la Bella al Ratón: el diálogo deconstructivo de Angela Carter y Sara Gallardo con Madame Leprince de Beaumont” en: *El hilo de Ariadna. Revista digital*. Volumen 3 - Anthropos: Foucault, arte y poesía. Marzo 2002. www.elhilodeariadna.com

— “Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire” en: Piña, Cristina (editora): *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Bs.As., Editorial Biblos, Biblioteca de Las Mujeres, 1997. (págs. 14-48)

— “Elogio del ratón: la des-sedimentación de las supuestas transgresiones a la razón patriarcal en *La rosa en el viento* de Sara Gallardo” en: *Actual*, Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, Mayo-agosto 1996, Mérida, Venezuela. (págs. 137-152).

Secreto, Cecilia: Herencias femeninas, la nominalización del malestar en Cristina Piña (editora) *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires, editorial Biblos, Biblioteca de las Mujeres, 1997.

- La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura en Piña, Cristina (editora) *Literatura y (Pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008

Piña, Cristina y Secreto, Cecilia:- *El cuento de hadas: de los relatos orales alrededor del fuego a los juegos de rol y las reescrituras transgresoras* (en edición).

una mirada feminista que propone una lectura de ellos desde parámetros antropológicos, es decir, respetando el marco de demandas sociales de la época. Así, el cuento de hadas sería un tipo de relato de “origen” femenino que evidencia el lugar asignado a las mujeres en la Edad Media. Desde este lugar, la reescritura del cuento de hadas es leída como una deconstrucción no sólo de aquellos cuentos sino de los modelos femeninos impuestos, porque se parte de la idea de que los cuentos de hadas han funcionado, en su origen, como “tecnologías del yo” en sentido foucaultiano, en tanto que contribuyeron, concretamente en la Edad Media, al proceso de subjetivación de la mujer, luego se convirtieron en “tecnología del poder” a partir de su instrumentación patriarcal.

6- Para concluir: algunos aportes (somacentrismo, mère-versión, devenires bulímico-anoréxicos, desconstrucción de arquetipos femeninos, espacio a-lógico, nominalización del malestar).

La crítica literaria consiste en esa práctica de lectura y escritura que, al mismo tiempo, requiere y ofrece el cuerpo teórico con que aborda los textos literarios (del mismo modo que el texto prevé al lector modelo pero también lo realiza –Eco-).

De tal manera el acercamiento a los textos se lleva a cabo con determinado “arsenal” de teoría y conceptos teóricos que, a la hora de la “producción de sentido”, resultan a veces demasiado generales para dibujar contornos o precesiones de los textos concretos y únicos.

De allí que parte de los aportes del presente trabajo estén relacionados con una serie de conceptos teóricos que han surgido del encuentro entre teoría y textos literarios. Estos

conceptos surgidos han servido para ilustrar las particularidades de los textos y las necesidades que han ido emergiendo en el mismo análisis.

Así, ante los conceptos teóricos de *falocentrismo* y *logocentrismo*, aplicables a las producciones de la cultura patriarcal, hemos propuesto el de **somacentrismo**, propio de una lectura de género que subraya el carácter corporal de lo femenino.

Ante el concepto freudiano de *perversión*, entendido, entre otras maneras, sobre todo por los post-freudianos, como versión del padre, hemos acuñado el de **mère-versión**, centrándose en la versión de la madre, surgido de un encuentro cuerpo a cuerpo de orden estrictamente femenino. Dentro del ámbito de la mère-versión hemos inscripto los **devenires bulímico-anoréxicos**.

En lo que concierne a la escritura de mujeres hemos propuesto, sumado a los conceptos ya elaborados de *écriture feminine*, *escritura del cuerpo*, *búsqueda de una voz*, *parler femme*, *escritura blanca* y otros, el de **nominalización del malestar**.

Finalmente, ante las permanentes teorizaciones que dan cuenta y abordan los alcances y determinaciones del *pensamiento lógico*, desde Platón hasta el encumbramiento cartesiano, y que rinden cuenta del pensamiento de la Modernidad, hemos propuesto la teorización de un **espacio a-lógico**, propio de un pensamiento posmoderno y deconstructivista.

Fuera de los aportes de índole teórica podemos agregar que no hemos encontrado trabajos donde se aborde la reconstrucción de los arquetipos femeninos medievales en las

escritoras posmodernas así como tampoco una lectura de la bulimia y de la anorexia en el marco de los devenires deleuzianos.

Por otro lado, y ya para ir concluyendo con este estado de la cuestión, nos resulta llamativo y de singular interés observar que escritoras de la talla de Ana María Shúa, Cristina Siscar y Marcela Solá, no son consideradas dentro de los trabajos e investigaciones académicos, sobre ellas no hemos hallado análisis críticos, así que el nuestro es un aporte crítico a la obra de estas mujeres escritoras.

En lo concerniente a Marcela Serrano, Almudena Grandes y María Negroni, aquellos trabajos que nos han resultado de interés se encuentran citados en el cuerpo del trabajo.

Introducción

LA REESCRITURA DEL MITO Y LA LEYENDA COMO INVITACIÓN AL ESPACIO A-LÓGICO

*No es el poder de nombrar lo que confiere la libertad
que deriva del discurso del dominio, sino la habilidad
de escapar de los significados impuestos por el otro*
Lacan

*Cartografía de un nuevo espacio para pensar: ¿Por qué voy a
dejar de lado el cuerpo y mi condición de mujer?*
Marta López Gil

Una de las primeras construcciones de la noción de *pensamiento lógico* se remonta a la idea previa (en el orden cronológico, necesario para elaborar una posible *historia del pensamiento*) de *pensamiento mítico*. Aquello a lo que tan largamente ha hecho referencia la filosofía acerca del paso del Mito al Logos.

Muchas definiciones y reformulaciones se han dado para intentar explicar en qué consiste el pensamiento mítico. Luis Cencillo sostiene que:

En los mitos se decanta, pues, una reflexión análoga a la reflexión filosófica, sólo que impersonal y milenaria. Y en esto reside la diferencia esencial entre los contenidos profundos del mito y los de la filosofía; además, en el sistema filosófico todos los elementos proceden o pretenden proceder de una reflexión racional y formalizada, mientras en los sistemas míticos actúan elementos transracionales, procedentes tal vez de experiencias especialmente cualificadas, o de carácter poético, en su función expresiva de intuiciones privilegiadas.

En el progreso lento e irreversible del despertar y del poseerse de la conciencia humana, los contenidos más valiosos y pregnantes de la misma van siendo amalgamados en conjuntos expresivos, que se ramifican y se proyectan dinámicamente en la vida colectiva, y participan de la grandeza

supraindividual, de la ubicuidad significativa y de la estricta normatividad del lenguaje. El mito (...) es, ante todo, lenguaje ...¹³

Ahora bien: ubicamos al pensamiento mítico como un estadio previo al del pensamiento lógico. Hemos asimilado, no sin problematizaciones, al pensamiento lógico como aquel tipo de pensamiento que da cuenta racionalmente de sus afirmaciones. ¿Pero qué sucede cuando las elucubraciones de este tipo de pensamiento engendra monstruos, es decir, construcciones tan autoritarias y estratificantes como las elaboradas en el estadio anterior? Esa es también la razón que señala Freud como la causante del malestar en la cultura. Cultura que es imposición, incomodidad, construcción imaginaria.

Cultura es, para el psicoanalista vienés, la suma de las producciones e instituciones que distancian la vida de las personas de las de sus antecesores animales y que obedecen a dos finalidades: proteger al hombre contra la Naturaleza y regular las relaciones humanas.

Nuestra llamada cultura llevaría gran parte de la culpa por la miseria que sufrimos, y podríamos ser mucho más felices si la abandonásemos para retornar a condiciones de vida más primitivas. Califico de sorprendente esta aseveración porque- cualquiera sea el sentido que dé al concepto de cultura- es innegable que todos los recursos con los cuales intentamos defendernos contra los sufrimientos amenazantes proceden precisamente de esa cultura.

¿Por qué caminos habrán llegado tantos hombres a esta extraña actitud de hostilidad contra la cultura?

(...) El penúltimo motivo surgió cuando al extenderse los viajes de exploración se entabló contacto con razas y pueblos primitivos. Los europeos, observando superficialmente e interpretando de manera equívoca sus usos y costumbres, imaginaron que esos pueblos llevaban una vida simple, modesta y feliz, que debía parecer inalcanzable a los exploradores de nivel cultural más elevado. La experiencia ulterior ha rectificado muchos de estos juicios, pues en múltiples casos se había atribuido tal facilitación de la vida a la falta de complicadas exigencias culturales, cuando en realidad obedecía a la generosidad de la Naturaleza y a la cómoda satisfacción de las necesidades elementales. En cuanto a la última de aquellas motivaciones históricas, la conocemos bien de cerca: se produjo cuando el hombre aprendió a comprender el mecanismo de la neurosis, que amenaza socavar el exiguo resto de felicidad accesible a la humanidad civilizada. Compróbase así que **el ser humano cae en la neurosis porque no logra soportar el grado de frustración que le impone la sociedad en aras de sus ideales de cultura,**

¹³ Luis Cencillo: *Mito, semiótica y realidad*. Visor, Biblioteca de autores cristianos, 1970, pág.9

deduciéndose de ello que sería imposible reconquistar las perspectivas de ser feliz, eliminando o atenuando en grado sumo estas exigencias culturales (el énfasis es nuestro) ¹⁴

En este artículo Freud plantea que la insatisfacción del hombre ante las normas de la cultura se debe a que ésta controla sus impulsos eróticos y agresivos, especialmente éstos últimos, ya que el hombre tiene una agresividad innata que puede desintegrar la sociedad. La cultura controlará esta agresividad internalizándola bajo la forma del Superyo y dirigiéndola contra el Yo, el que entonces puede tornarse masoquista o autodestructivo.

En definitiva, somos aquello que la cultura permite que seamos, cuyo fin no es la felicidad sino la represión de los anhelos y deseos más pregnantes.

Sin embargo, y no para contradecirla sino para complementarla, Foucault nos hará entender más sobre esta idea de cultura, ya no sólo en relación con el modelo freudiano sino también en relación con los mecanismo de poder.

Cristina Piña sostiene al respecto:

A pesar de que el psicoanálisis nos ha enseñado que el deseo humano, por definición, no tiene satisfacción posible en la realidad, ya que su objeto es del orden de lo imaginario, siguiendo los desarrollos teóricos de Michel Foucault podríamos entender a esa articulación de saber/poder a la que denominamos “cultura” precisamente como una máquina de imponer orientaciones al deseo humano por medio de la instauración de valores, modelos e ideales, los cuales actuarían como “tecnologías de poder”, tendientes a la imposición de determinadas formas de subjetivación, según la denominación foucaultiana.¹⁵

Dentro de esta amplia definición que abarca, en general, a todos los miembros de la sociedad, sin duda queda en manos de quienes detentan el poder y el saber el establecimiento y la imposición de tales valores, modelos e ideales, los cuales son incorporados por los demás miembros de la sociedad con mayor o menor noción de la violencia simbólica a la que se ven sometidos y con mayor o menor rechazo de ellos.¹⁶

¹⁴ Sigmund Freud: *El malestar en la cultura*. Obras completas vol. XXI Amorrortu, Bs As 1979, págs 19 y 20

¹⁵ Michel Foucault: *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós, 1990. pág. 48

¹⁶ Cristina Piña: El sí/no de las niñas: el cuento de hadas como espacio de subjetivación/subordinación de las mujeres en *Qué Quieren las mujeres* Marcelá Solá compiladora, Lumen, Buenos Aires 2003 pág. 63

Entre las producciones culturales primeras, teniendo en cuenta el orden de lo discursivo y el orden imaginario que se constituye a partir de éste, se encuentran los relatos míticos.

Así como el mito ha intentado dar una explicación “mágica” a los procesos de la naturaleza y a la propia naturaleza humana, explicación incuestionable a la vez que de fácil comprensión y que, de algún modo, busca aquietar las dudas y “ordenar” el cosmos, el pensamiento lógico, en el devenir de los siglos, terminó por proponer las mismas “estratificaciones”, es decir, las mismas respuestas incuestionables, sujetas a una forma de pensamiento “binario-jerarquizante” (Derrida) regido por una Razón incapaz de pensar la diferencia. Se trata de un pensamiento inamovible, centrado en sí mismo, inhabilitado para hacer entrar en él al “pensamiento del afuera” (Foucault)

En *El pensamiento del afuera*, Foucault medita según el ritmo de un adentro y un afuera. Términos que se refieren a dos planicies de índole filosófica para emplazar al sujeto y sus propios límites. Así, el adentro es cartografía y frontera del discurso, del pensamiento proposicional, espacio del sujeto que habla y se considera artífice y rey de un mundo mensurable, ordenado, jerarquizado, transparente y cognoscible. El afuera, por su parte, es el contrapunto, es espacio fuera del lenguaje discursivo, ajeno a las categorías de un pensamiento racional, lugar silencioso, exterior al sujeto, posible de ser visitado solamente a través de la imagen literaria y el arte simbólico.

El espacio del afuera es mojón que indica la finitud del conocimiento racional, de toda episteme con ansias totalizantes. A través del afuera, Foucault deviene pensador de lo a-lógico. Así, en el afuera hay un vacío para lo racional: la realidad del silencio que se aleja

de un sujeto movido por un saber conceptual. En ese territorio, el lenguaje es un visitante fugaz, no un conquistador permanente, es murmullo casi inaudible de un afuera infinito.

Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas, **este pensamiento con relación a la interioridad de nuestra reflexión filosófica y con relación a la positividad de nuestro saber, constituye lo que podríamos llamar, en una palabra, el pensamiento del afuera.**¹⁷ (el énfasis es nuestro)

De tal modo, el pensamiento lógico, regido por el orden de la razón, termina constituyendo otro esquema que, desde su incapacidad de pensar lo diferente y de ser cuestionado desde el espacio de poder sobre el que se yergue, se asemeja al pensamiento mítico: da respuestas incuestionables y “tranquilizadoras” a la vez que se resiste a otra forma de pensamiento que pueda “deconstruirlo” (Lyotard, Derrida), resistencia que, de todos modos, posee su zona de clivaje.

Para dar cuenta de los comportamientos femeninos la mitología ha puesto ante nuestros ojos a Pandoras, Penélopes, Circes, Perséfontes, Medusas, entre otras. Cada una de ellas estereotipo unívoco de la complejidad femenina, esencializaciones, estratificaciones de caracteres y comportamientos. Pandora: la tentación, la curiosidad, la causa de todos los males. Penélope: la imagen de la fidelidad, la espera y la abnegación. Circe: la hechicera. Démeter: la madre sacrificada, y así con cada una de ellas.

Por otro lado, la Razón Patriarcal y Falocéntrica, cuyo espacio de producción se ha dado dentro del ámbito filosófico del pensamiento “lógico”, propone otra galería

¹⁷ Michel Foucault: *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia, 1993 págs 16 y 17

imaginaria, cuyo poder y fuerza de estratificación y esencialización ha llegado, desde la Edad Media hasta nuestros días.

El origen de esta psicosis social, según el análisis que Brennan lleva a cabo de Lacan, se enraíza en lo que el pensador, partiendo de Freud, denomina la “psychical fantasy of woman” (Brennan, 1993). Consiste esta fantasía en un proceso de disociación de la mujer en dos tipos, el bueno y el malo - la madre y la prostituta- que admite idealizarla o denigrarla, según el caso. Esta disociación le permite al varón, por una parte, situarse en la posición de sujeto convirtiendo al otro en el locus de una imagen negativa, necesariamente pasivizada porque la condición de inmovilidad de esta imagen es la garantía de su propio poder de configurarla y fijarla. La relación que se establece es una relación de poder, de dominio, de configuración del otro de acuerdo con el reverso negativo de la imagen que uno tiene de sí mismo y que se proyecta en ese otro.¹⁸

Guy Bechtel resume en uno de sus libros esta idea, diseminada, asimismo, en las producciones intelectuales de un centenar de historiadores, semiólogos y estudiosos de diversa índole, todos ellos revisionistas de las imposiciones de sentido.

En *Las cuatro mujeres de Dios, la puta, la bruja, la santa y la tonta* Bechtel expone y sintetiza, a partir de la lectura de textos religiosos, cómo estas cuatro imágenes de mujer son las únicas posibles para abarcar el universo de la diversidad femenina durante el transcurso de la Edad Media, período de consolidación de la Iglesia.

Señala en el Prólogo:

Para terminar con la madre

El catolicismo, aunque lleve algún tiempo jurando lo contrario, nunca ha apreciado demasiado a la mujer. Siempre ha sospechado que era portadora de todo tipo de taras. Generalmente la ha representado bajo cuatro formas, y sólo cuatro: como una libidinosa, como una compañera del diablo, como una imbécil y, en raras ocasiones, como una santa, si bien algo molesta.¹⁹

¹⁸ Ángeles De la Concha: *Otras voces, otra historia en la novela histórica a finales del siglo XX*. Actas del Seminario Internacional del Instituto de Semántica literaria y teatral de la UNED, Visor, Madrid, 1996 pág 185

¹⁹ Guy Bechtel: *Las cuatro mujeres de Dios, la puta, la bruja, la santa y la tonta*. Ediciones B, Bs As 2003, pág. 7

Estas cuatro mujeres de Dios, imágenes inscriptas dentro de las *construcciones imaginarias de la razón patriarcal* y lógica han ido adquiriendo, a lo largo del correr de los siglos, un *status mítico*, representativo de un orden simbólico impuesto. Al decir de Jung, “imágenes arquetípicas: formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente”²⁰

Tal es así que el escenario de la Edad Media, a lo largo de sus interminables mil y un años, ha dado lugar a la construcción de un imaginario que, nacido bajo la aparente luz de la lógica, ha adquirido status mítico. Es decir, nos encontramos ante la escenificación no representada del paso del Logos al Mitos, cuando las producciones del Logos se mitifican (porque, entre otras cosas, la razón “desvaría”). A causa de un temor a la mujer, el pensamiento tanto filosófico como religioso, no permitirá que su imagen se aleje de los estereotipos del otrora pensamiento mítico, ya no Penélope, Medusa o Pandora, pero sí Eva, Lilith, la Bruja, María, Magdalena, la Tonta... ¿Existe acaso alguna diferencia entre Pandora y Eva?

El miedo a la mujer no es un invento de los ascetas cristianos, dice Jean Delumeau. Es totalmente cierto. Ni el miedo, ni la infravaloración de la mujer son exclusivos del cristianismo, aunque (...) éste añadió a veces un grado más de desprecio. En Roma ya se consideraba la debilidad mental (imbecillitas mentis) de la mujer como un hecho de la naturaleza (...) Pericles declaraba que la mayor virtud de la mujer es saber callarse.²¹

Los interminables mil años de afianzamiento del cristianismo, de herejías, de luchas religiosas, de guerras de poder, de Inquisiciones, han fecundado el espacio propicio para el cultivo de “figuras” que se irán fortaleciendo con el correr de los siglos. Lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, el pecado y la virtud, el Paraíso y el Infierno, los fieles y los

²⁰ Carl Jung: *Psychology and Religion*. Yale University Press 1938, pág 63

²¹ Guy Brechtel: Op cit pág. 14

infieles, son algunos de los pares binarios que cobrarán un sentido nuevo durante este período. Junto a esta división del mundo se irán conformando figuras que ora aceptarán, ora repudiarán el orden impuesto, se insertarán en él o lo rechazarán.

Recordemos nuevamente lo que señala *El martillo de las brujas*, libro de cabecera de la Inquisición que se ocupa detenidamente de analizar la naturaleza brujo del alma femenina.

Cuando el niño ha nacido, si es que la propia madre no es una bruja, entonces la matrona conduce al niño fuera de la alcoba bajo pretexto de calentarlo, seguidamente, lo levanta en sus brazos y lo ofrece al príncipe de los demonios, Lucifer, y a los demás demonios; todo ello lo realiza en la cocina, arriba del fuego²²

Pero no es necesario recurrir siempre al *Martillo de las brujas*. A modo de ilustración extrema para ejemplificar con un texto perteneciente al siglo XX (aunque se trate de sus albores no justifica) recurriremos a un fragmento de un “estudio” llevado a cabo por el filósofo, teólogo y médico neurólogo en el Policlínico Universitario de Leipzig y en el Policlínico Neurológico de Albert-Verein, Paul Julius Moebius.

Publicado en 1900 *La inferioridad mental de la mujer* es un trabajo altamente significativo, ante todo porque compendia y convierte en teoría científica toda la ambigua misoginia de una cultura y delata el carácter instrumental de una ciencia al servicio del poder establecido.

El método más sencillo para comprender la naturaleza de la mujer es el procedimiento teológico, como hemos podido demostrar mediante el análisis de la astucia y de otros rasgos característicos femeninos. ¿Cómo debe estar constituida esta naturaleza para realizar del mejor modo posible la misión que le ha sido encomendada?

La hembra humana no sólo debe parir los hijos, sino también cuidarlos, porque éstos, al contrario de lo que acontece con los animales recién nacidos, tienen necesidad de ser atendidos durante muchos años.

²² Kramer y Sprenger: *El martillo de las brujas*. Facultad de Derecho UNMDP Coordinadores académicos Riquert, Marcelo y Bombini, Gabriel pág 307

(...) Procurar el sustento, protegerlo, encargarse, en suma, de los negocios exteriores, son las verdaderas ocupaciones del varón, porque la hembra deber ser, ante todo, madre. Así, pues, en el campo intelectual debemos dar a la mujer todo lo que aligera su tarea de madre y eliminar todo lo que pueda obstaculizarla.

(...) La fuerza y la búsqueda de nuevos horizontes, la fantasía y la sed de nuevos conocimientos, sólo servirían para inquietar a la mujer y trastornar sus obligaciones maternas, por lo que la naturaleza sólo le ha proporcionado pequeñas dosis de estas cualidades.

La eterna sabiduría no ha puesto al lado del hombre a otro hombre provisto de un útero, así como un hombre razonable no elegirá a una erudita para cuidar a sus hijos. Al contrario, proporcionó a la mujer los elementos necesarios para cumplir su noble misión; pero no le ha concedido la fuerza intelectual del hombre.²³

Todas estas imágenes, figuras estereotipadas, se ven sometidas, dentro del contexto de la Posmodernidad, a un juego deconstructivo que desbarata los límites del sentido fijo que el mito les ha impuesto, experimentan el pasaje de una visión Una a una visión Otra. Es así que, algunos textos, dentro de las producciones posmodernas, recurren a la deconstrucción de las figuras estereotipadas por los discursos medievales (y/o legendarios), portadoras de un sentido mítico-unívoco, ellas se verán sujetas a una revisitación que las inscribe en un espacio a-lógico, fuera de las posturas de la razón patriarcal.

La Posmodernidad, desde el gesto de la revisitación y la reescritura retoma, deconstruye, los géneros, los estereotipos, los sentidos violentados, hibridándolos, cuestionándolos, infinitesimándolos.

Las novelas y cuentos elegidos para este análisis (al igual que muchísimas otras que no podemos contemplar aquí) dialogan con intertextos pertenecientes a la leyenda y al mito, pero van más allá de posibles clasificaciones referidas a lo genérico. Permanece e interesa del imaginario fantástico su nivel simbólico, espacio de intercambio que abre el pasaje para reescribir lo imaginario y hacer referencia al plano de lo real (de la “otra” realidad).

²³ Paul Julios Moebius: *La inferioridad mental de la mujer*. Bruguera, Barcelona, 1982 pág.16

Como bien señala Joseph Campbell:

La mitología ha sido interpretada por el intelecto moderno como un torpe esfuerzo primitivo para explicar el mundo de la naturaleza (Frazer); como una producción de fantasía poética de los tiempos prehistóricos, mal entendida por las edades posteriores (Müller); como un sustitutivo de la instrucción alegórica para amoldar el individuo a su grupo (Durkheim), como un sueño colectivo, sintomático de las urgencias arquetípicas dentro de las profundidades de la psique humana (Jung); como el vehículo tradicional de las intuiciones metafísicas más profundas del hombre (Coomaraswamy); y como la Revelación de Dios a sus Hijos (la Iglesia). La mitología es todo esto. Los diferentes juicios están determinados por los diferentes puntos de vista de los jueces. Pues cuando se la investiga en términos de lo que nos es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época ²⁴

El pensamiento mítico continúa presente dentro del pensamiento lógico, pues este último ofrece, a través de los diversos discursos (médico, legendario, imaginario, histórico, religioso, escolar, entre otros) figuras de lo femenino que no escapan a la esencialización y a la estratificación míticas.

Volvamos a la teoría del espacio a-lógico. No se trata de un espacio que niegue la lógica sino que intenta pensar “desde afuera”, desde otro lugar, no invirtiendo, sino diferenciándose (invertir sería caer nuevamente en esencializaciones, consistiría en “dar vuelta” el par binario, no en deconstruirlo)

Massimo Cacciari señala en *El archipiélago*, explicando la tesis de su libro:

El Archipiélago es metáfora del problema de la conexión entre identidad y relación. ¿Cómo es posible afirmar la propia identidad sin, al mismo tiempo “salir” de ella, sin resolverla en lo otro de sí? (...) Y, entonces, donde advertimos al extranjero, al enemigo, a la amenaza, allí podríamos encontrar nosotros mismos nuestra “verdad” más profunda, la mismidad más inalienable e inexorable de nuestra persona, esperándonos. ¿Para condenarnos o para salvarnos? ²⁵

²⁴ Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. F.C.E Bs As 2003 págs 336, 337

²⁵ Massimo Cacciari: *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Eudeba, Bs As, 1999 pág. 19

Este libro del italiano intenta establecer, entre otras cosas, los alcances del logos en el mundo europeo. El postfacio de esta edición, escrito por Mónica Cragnolini señala que “la unidad del Logos es la “originaria comunidad de diferir”, el ser “uno” de lo múltiple en su diferir mismo: al interrogarse por el diferir, al maravillarse de lo múltiple, el pensamiento inicia el recuerdo de lo Uno” (pág. 152)

Para Massimo Cacciari el Viaje hacia el Logos es común a todos. Logos que, desde su mirada es viaje “hacia aquella unidad que lo múltiple muestra, sí, pero como pérdida, revela, sí, pero en su ausencia (...) Logos es el lenguaje de tal orden y de tal “malinterpretación” entre los entes” (págs. 26 y27)

El Logos y la Polis (en esto los asemeja) son múltiples, no reductibles al Uno (así deberían funcionar). Cacciari señala que la polis es muchas, y lo es porque es “agón dramático”, es decir, asamblea, contienda., entre la potencia de lo que es el Logos y de lo que “no” es Logos, de lo que es extranjero al Logos, pero que el Logos debe hospedar.

“Pero, al mismo tiempo, también el extranjero que subvirtiese el logos de la polis manifestaría hýbris y sería penado. Los derechos del extranjero no pueden sustituir a los del huésped, por más peligroso que sea el encuentro entre ambos” (pág. 43)

Entonces, puede sostenerse que el Logos ha hospedado durante siglos el espacio de lo otro, de lo extranjero, de lo que no era Uno, lo Mismo. Ha hospedado a lo diferente y lo diferente, el extranjero, en tanto huésped (hostis) se ha sometido a las leyes impuestas por el Logos, hasta que las encontró “i-lógicas” y comenzó a instalar el espacio de lo a-lógico, es decir, el huésped (el extranjero, el marginal, el hospedado) estableció los límites dentro de la propia “casa de la Razón” y se apartó de quien tan amablemente le brindó hospitalidad, el hospes (quien recibe y acoge), consciente de provocar la “hýbris” del orden

cultural “establecido”. Señala Cacciari: “en el hospes vive siempre el hostis, y en el hostis el hospes. Son dos dinámicas que se entrelazan, no dos estados” (pág. 40)

A estas dos dinámicas, intentaremos atender.

¿De qué manera? entendiéndolo a los textos seleccionados como a “**la sub-versión del hostis**”, aquel que, hospedado por el Logos, ha debido identificarse (in-diferenciarse) con el mismo durante siglos (la historia de la Cultura) y no ha podido apartarse lo suficiente como para alcanzar un estado de “diferenciación”, hasta el presente. De este modo, las escrituras a las que nos acercaremos y que analizaremos, podrán considerarse escrituras que dialogan con el *hospes* (en esa dinámica entrelazada de la que habla Cacciari).

Circunscribiremos dicho diálogo dentro de las teorías que rinden cuenta acerca del fenómeno de re-escritura. Es decir, el *hostis*, separado del *hospes*, necesita establecer las diferencias, diferencias que sólo son posibles en tanto es posible la existencia del *hospes*, una existencia signada por el orden del Logos. Es condición de necesidad, para el estado de diferenciación que signará al *hostis*, la relación de diálogo con el *hospes*.

Edipo ha llegado hasta a olvidar el sentido del enigma que había resuelto: que el hombre es muchos, que el hombre hospeda en sí innumerables dobles, padre-hijo, hijo-esposo, madre-esposa, hija-hermana, hermano-hijo, junto a aquello que abarca de algún modo a todos: amigo-enemigo. ‘Contra-dichos’ que no se disponen según sucesiones cronológicas pacíficas, previsibles, sino que resuenan juntos, sobre la misma escena, *personae* del drama. Nuestro *socius* por excelencia, nosotros mismos, es *alter*, es otro, que nos sorprende o seduce o captura y lacera, pero con el cual, sin embargo, co-habítamos irrevocablemente. Archipiélago interior del cual es imagen el archipiélago mediterráneo. (pág. 39)

Así, todo texto es doble, es escritura y reescritura, es un contra-dicho. Todo texto puede entenderse como idéntico a sí mismo y, al mismo tiempo, otro (*alter*) desconocido. Todo texto es habitación (*hospes*) y habitado (*hostis*).

Vale decir, no puede haber re-escritura sin escritura, ni espacio de lo a-lógico sin el del Logos, ni subversión sin versión, ni desconstrucción sin construcción (ni malestar sin Cultura).

Así, podemos entender al Logos como territorio que se abre en líneas de fuga. La reterritorialización propone un territorio nuevo, abierto siempre a nuevos procesos de desterritorialización antidogmáticos y creativos.

El concepto de reescritura trae aparejados otros, con quienes establece relaciones de parentesco y puntos de contacto, así como: intertextualidad, genotexto, hipotexto, escritura, lectura, polifonía, parodia, entre otros. Hablar de reescritura implica tener presente un proceso donde la escritura exhibe y ostenta una relación de evidente diálogo con otros textos, pues si bien, como sostiene Barthes, el texto es un mosaico de citas, en el caso de la reescritura el texto sería doblemente texto, pues a su condición natural de mosaico (de intertextualidad podríamos llamar “inconsciente” en tanto no sabida o involuntaria) se le suma un estado de conciencia respecto de aquella intertextualidad de la que el mismo texto puede dar cuenta desde su génesis.

Elisa Calabrese y Luciano Martínez en su libro *Miguel Briante. Genealogía de un olvido* indican que

Sentar genealogías literarias haría emerger la diferencia y la discontinuidad, al tiempo que revelan como paradoja, el hecho de afirmar la identidad textual partiendo de un proceso heterogéneo (...) la reescritura se vería como una modalidad de lectura que ve en el texto la lectura de sus ancestros...²⁶

Reescribir es volver, es visitar, es releer, es dialogar, discutir, repensar, reinstaurar, sentar la diferencia. También es admirar, querer ser, parecerse, buscar en el otro, acercarse al otro, alejarse del otro. Es establecer una genealogía, ya sea para asemejarse, ya sea para

²⁶ Elisa Calabrese, Elisa y Luciano Martínez: *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Op. Cit. pág 56

apartarse. Reescribir es siempre dialogar, en silencio o a los gritos. En toda reescritura hay presente un gesto de re-conocimiento. Quien lee una reescritura también relee sus propias lecturas. Así, toda una maquinaria se pone en movimiento (una maquinaria tanto cultural como individual)

¿Qué pasa cuando, finalizando el siglo XX, pensamos, sentimos, creemos, que ya se ha dicho todo, que ya ha sucedido todo? ¿Qué pasa cuando, iniciados en el siglo XXI, evaluamos los cien últimos años y nos encontramos con Auschwitz, Hiroshima, Nagasaki y la amenaza permanente de la guerra bacteriológica (de una ciencia destructora)?

En realidad, pasan muchas cosas. Pero cuando se siente que ya está todo dicho, que lo peor ya se ha hecho, se vuelve sobre lo dicho, se vuelve sobre lo hecho. Se rescribe, se denuncia. Se rehace, se repiensa. Se deconstruye.

Eso es lo que sucede con el arte posmoderno, un arte atravesado, indefectiblemente, por el pensamiento y por la teoría, un arte no siempre inocente respecto del marco teórico en el que se inscribe, aún cuando crea desconocerlo. Nadie es ajeno a la época que le toca vivir. Quien se ocupa de producir mensajes artísticos (cine, literatura, música, fotografía, video, arquitectura, televisión, etc) asume, desde algún lugar, el sino de su tiempo. Quien produce en tiempos posmodernos es posmoderno.

Claro que existen casos donde la caracterización de lo que se denominaría arte posmoderno (más precisamente literatura) se cristaliza de modo más contundente. Desde ya, esos son los casos de los que me ocuparé en este artículo.

Vuelvo a lo que expresé al comienzo, aquella idea que dice que cuando se siente que ya está todo dicho se regresa sobre lo dicho. Se regresa, pero no se repite. Hay, al decir de Gilles Deleuze, una diferencia en la repetición.

Me voy a centrar en algunos textos que, en principio, se caracterizan por regresar a lo escrito, aquellos textos que rescriben, que pueden entenderse como reescritura. Claro que no se trata de una reescritura que copia o que reproduce, sino de una escritura simulacro, reescritura que es producción. Al decir de Deleuze

Por simulacro no debemos entender una simple imitación (al modo platónico), sino más bien el acto por el cual la idea misma de modelo o de una posición privilegiada resulta cuestionado, invertido. El simulacro es la instancia que comprende una diferencia en sí, como (al menos) dos series divergentes sobre las cuales juega, una vez abolida toda semejanza, sin que pueda entonces indicarse la existencia de un original y una copia²⁷

Este **simulacro**, esta **reescritura**, puede entenderse también como una **visitación**.

Se trata de un encuentro feliz entre iguales, sin jerarquías.

Uno de los conceptos propuestos por Derrida para entender los “juegos” de la posmodernidad (del posestructuralismo) es el de **deconstrucción**. Deconstruir es apuntar a una descentralización, a desenmascarar la naturaleza controversial de todo centro. Deconstruir consiste en hacer danzar los juegos binarios de opuestos (propios del pensamiento moderno) sin anclar en ninguno de ellos, promoviendo una verdadera desjerarquización. Este concepto de Derrida puede leerse en correlación con el de simulacro propuesto por Deleuze (ya señalado anteriormente), puesto que el **simulacro** rechaza la idea de un original. Sin original no hay copia (he aquí un par binario jerarquizante), por lo tanto no hay centro.

Sabemos que el afán Positivista y Moderno se ha ocupado, entre otras cosas, de clasificar y ordenar los géneros literarios. Incluso se ha esmerado en establecer jerarquías y estructuras, determinando la existencia de géneros menores y mayores (esmero que comienza con Platón y adquiere más rigor con Aristóteles). Por lo tanto, clasificaciones como epopeya, tragedia, comedia, lírica, drama, novela, cuento, biografía, autobiografía, policial, fantástico, mito, leyenda, ensayo, cuento de hadas, etc, etc, etc, han atravesado las canonizaciones literarias. Claro que, conjuntamente con la clasificación se han ido adjuntado (a modo de prospecto) las características propias de cada género.

²⁷ G. Deleuze: *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar, 1988, pág. 136

José Amícola sostiene

En muchos sentidos, cada género literario suministra, entonces, un plus de sentido. Este valor agregado sentido va, por cierto, contra la creencia de que un género literario se percibe como un molde vacío e intercambiable, así como también ahistórico. El género literario es, por ello, la piedra de toque contra cualquier enfoque binario contrastivo que lo catalogue como mero hecho formal y, por lo tanto, pieza clave de cualquier discusión teórica de la literatura. El género literario (...) es un territorio de ficción de sentidos y, por ello un lugar altamente productivo para el desarrollo de una crítica cultural ²⁸

Pues bien. Los escritores posmodernos han *perdido respeto a ley severa* y han desobedecido la rigurosidad de los prospectos. La distinción entre géneros mayores y menores comenzó a ser una cosa del pasado. Las novelas han dejado de ser novelas; las autobiografías han alternado con la ficción; la novela histórica ya se tiñó de subjetividad, ya contó el otro lado de la historia, la de los vencidos (el lado de la sombra, al decir de Foucault); el cuento de hadas ha dejado de tener un final feliz; el policial dejó de presentar un caso resuelto; el relato gótico dejó de provocar miedo. Es decir, los géneros comenzaron a cruzarse, a cuestionarse, a promover nuevos campos semánticos, nuevos horizontes de lectura y de sentido. Por eso no puede entenderse a la Posmodernidad sin todo el arsenal moderno (Modernidad que comienza con el *cogito cartesiano*, pero que, yendo más atrás, se iniciaría con las categorías binarias jerarquizantes de Platón). Entonces, no puede entenderse a la Posmodernidad sin toda la historia que la antecede, en tanto que la escritura posmoderna *visita* escrituras previas, las desarticula, las deconstruye, las atraviesa y las reorganiza.

La Posmodernidad, desde el gesto de la revisitación y la reescritura, retoma y deconstruye los *géneros tradicionales*, los estereotipos, los sentidos violentados, cuestionándoles e hibridándolos.

²⁸ J. Amícola: *La batalla de los sexos. Novela gótica vs novela de educación* Op. Cit. pág. 29

Dentro de estos juegos de visitas e invitados, la reescritura vuelve a problematizar, entre otros, la mirada sobre los géneros canonizados y reglados.

Capítulo primero

LA NOMINALIZACIÓN DEL MALESTAR

MITO

Mucho tiempo después, Edipo, viejo y ciego, recorrió los caminos. Sintió un olor familiar. Era la Esfinge. Edipo dijo, "Quiero hacer una pregunta. ¿Por qué no reconocí a mi madre?" "Diste la respuesta equivocada", dijo la Esfinge. "Era la única respuesta acertada", respondió Edipo. "No", dijo ella.

"Cuando pregunté, qué camina en cuatro patas a la mañana,

dos al mediodía y tres al ocaso, contestaste el Hombre. No dijiste nada sobre la mujer."

"Cuando dices Hombre, replicó Edipo, "incluyes a las mujeres también. Todos lo saben." Ella dijo, "Eso es lo que tú crees."

Muriel Rukeyser

I- HERENCIAS FEMENINAS

1- Para comenzar: ¿Qué es eso de qué es la mujer?

Cuando tras años de leer teorías feministas y a punto de iniciar un trabajo de investigación nos preguntamos ¿"qué es la mujer?", descubrimos que, en realidad, puede tratarse de una pregunta improcedente, pues como dice Irigaría:

"las mujeres no deben rivalizar con los hombres construyendo una lógica de lo femenino que volvería a seguir el modelo de la onto-teología. Deben tratar más bien de separar esta cuestión de la economía del logos. Por lo tanto no deben formular la pregunta ¿"qué es la mujer?". Deben demostrar mediante la repetición e interpretación de la forma en la que se define lo femenino en el discurso (como carencia, como ausencia, como imitación o como reproducción invertida del sujeto) que en el lado femenino es posible superar y alterar esta lógica".²⁹

²⁹ Luce Irigaray: *Speculum*, Madrid, Saltés, 1978, p' sg. 33.

Elegimos este fragmento de Irigaray para comenzar este capítulo porque en él encontramos prácticamente planteado el método o el camino a seguir. Debe prestarse suma atención a no caer en las trampas de un falocentrismo invertido y no buscar como respuesta a ¿qué es la mujer? una definición sino un campo de acción investigativa.

Es así, por tanto, que intentamos no ser esencialista, puesto que incursionar en este tipo de discurso llevaría, precisamente, a abordar los textos escritos por mujeres como si fueran una expresión inversa de los escritos por los hombres, postura sin lugar a dudas reduccionista, improductiva y además bastante molesta (cuestión de la que somos sumamente concientes).

Que quede claro entonces que si por momentos recurriremos a las estratificaciones de las teorías del logos como espacio de lo patriarcal, no será para esencializar espacios de actuación sino para intentar observar, posteriormente, el desfondamiento de esta lógica.

Rosa María Rodríguez Magda coincide en este punto con Irigaray y en su estudio "El feminismo francés de la diferencia" explica que para ésta esa separación y alteración con el modelo onto-teológico (logocéntrico) se lleva a cabo prácticamente por medio del ejercicio de la escritura,

"una escritura que no privilegia la mirada sino lo táctil, que busca lo fluido, la simultaneidad, escapar a cualquier conclusividad unitaria basada en la forma, la figura, la idea, el concepto, la exposición o la tesis".³⁰

Si bien no se pretende adherir a esta tipología de escritura como patrimonio de las prácticas escriturales de las mujeres, sí es válido quedarse con la propuesta del "campus", es decir, con el espacio escritural como lugar desde donde sondear profundidades o evidenciar superficies.

³⁰ Rosa María Rodríguez Magda: "El feminismo francés de la diferencia", en Celia Amorós (coord.), *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Instituto de investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid-Dirección General de la Mujer, 1994, pág. 216.

Entonces, no a la formulación de la pregunta impropia y sí a una investigación que encuentre su campo investigativo en el discurso literario y en las huellas de la escritura y sí también a la reformulación de la pregunta inicial que advendrá atendiendo a otro perfil: ¿Cómo escriben algunas mujeres? o ¿Cómo se construye, desde la escritura de mujeres, el imaginario femenino? o también, ¿Cómo el imaginario femenino se manifiesta en la escritura de mujeres?

Ahora bien, este planteo inicial, formulado y reformulado una y mil veces desde el inicio de las investigaciones relacionadas con este tema, ha ido derivando en ramificaciones que luego ha sido necesario desandar para retomar el tronco nodal.

Atender a las problemáticas que devienen de la entronización del cuerpo como eje de análisis nos ha permitido, o mejor dicho, obligado, a agrupar los textos literarios en dos grupos de atención:

a) Aquellos en donde se parte de una "conciencia genérica" y donde por consiguiente la literatura parece imbuida de intención reivindicatoria. En tal sentido se usa el cuento de hadas, mito femenino, como punto a partir del cual emprender una reivindicación orientada por la conciencia genérica.

b) Aquellos en los que no se parte de una conciencia genérica sino desde una "subjetividad" que nos lleva a quienes leemos a enfrentarnos con preguntas acerca de qué es una mujer, qué relación existe entre cuerpo y escritura, y otras.

Ana María Fernández en su libro *La Mujer de la Ilusión*, a lo largo de un análisis que busca, desde diversas dimensiones; histórica, médica, cultural, social, erótica; leer la inferiorización desde la diferencia de género, propone para lo femenino una forma de subjetividad construida, a lo largo de una historia falocéntrica y patriarcal, determinada desde el lugar de subordinación que le ha tocado protagonizar. Dicho análisis plantea, en diversos momentos de su desarrollo, un concepto diseminado acerca de ¿qué es la mujer? Dicho

enfoque es el que permite no cerrar una definición, sino rodearla, rastrearla y abrirla a otros campos semánticos de significación.

De tal modo, desde Fernández, se pueden acotar los siguientes puntos:

La Mujer es:

a) Más real que las mujeres (aspecto que alude a la noción de género y no de singularidad).

b) Imposición de sentido, una Ilusión-Imagen (producto de un imaginario socio-cultural).

c) Dicha por otros (exiliada de la palabra).

d) Marcada por la opresión. Lleva inscriptas en el cuerpo y en la subjetividad las marcas de la opresión (cicatrices subjetivas de la subordinación).³¹

Sin lugar a dudas estos cuatro ítems de valor casi axiomático no están definiendo, no están diciendo lo que la mujer es (*la casada respecto de su marido*: Diccionario) pero tampoco lo que no es (*Muerto: que está sin vida*: Diccionario) sino que están postulando un modelo de actuación, un campo de posibilidades teóricas de abordaje.

Género, singularidad, imaginario socio-cultural, voz/silencio, opresión, subjetividad, serán de aquí en más pilares dentro de nuestro campo investigativo y de los análisis literarios que llevaremos a cabo.

Retomando lo expuesto por Fernández, en este punto es oportuno citar a Celia Amorós para agregar dos elementos más a la lista. Amorós propone una división entre el espacio de lo público y el espacio de lo privado; el primero se instituye desde el principio de individuación y se relaciona, desde ya, con el ámbito masculino, mientras que el segundo se propone como espacio de la indiscernibilidad determinante del ámbito de las "idénticas". Según esta autora "*la mujer, en tanto grupo genérico que no alcanza la individuación, constituye el conjunto de las 'idénticas'*".³²

³¹ Cfr. Ana María Fernández Fernández: *La mujer de la ilusión*, Buenos Aires, Paidós, 1993.

³² Celia Amorós: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985

Este concepto entra en íntima relación con aquel de Fernández que postula que

"la Mujer es más real que las mujeres; hasta tal punto que impide registrar la singularidad de cada una de las mujeres. Sus voces no pueden ser escuchadas, silenciadas como están por ese coro anónimo que habla, grita y susurra por todos lados lo que la mujer es."³³

En todo caso, según Fernández, la individuación se alcanza en las diferentes formas de ser otra, pero todas tenemos en común las cicatrices de la discriminación, aunque no todas tengamos las mismas marcas.

Siguiendo con la lectura de Fernández, que nos pareció muy esclarecedora y apropiada para abrir el campo de la investigación literaria, ella plantea que, en tal sentido, es interesante ver qué sucede cuando una mujer accede a un lugar de poder y su palabra, entonces, adquiere razón.

Coincidimos con esta autora al postular el discurso literario en general y el femenino en particular como:

- a) Un espacio de poder.
- b) Una práctica social transformadora.
- c) Una producción de significación que permite la posibilidad de pensar la dimensión política de la subjetividad.
- d) Una producción e imposición de sentido que opera por eficacia simbólica en la subjetividad de los actores sociales.
- e) Una práctica desarticuladora del sistema opresivo.
- f) Una nominalización del malestar.³⁴

En determinado punto de su análisis Ana María Fernández se pregunta: "**¿Con respecto a las mujeres, quienes pondrán nombre a nuestro malestar?**".

³³ Ana María Fernández: Op. Cit. Pág.22.

³⁴ Este punteo no aparece señalado en este orden no de esta manera en el análisis de Fernández, sino que es una síntesis de los aspectos diseminados en *La mujer de la ilusión, que he creído oportuno recoger y ordenar*.

Y aunque tal vez la pregunta se plantee como retórica, nos aventuramos a responder:
LAS ESCRITORAS.

Nos enfrentamos, entonces, a la escritura de mujeres como a una práctica subversiva. Subversiva en varias direcciones, ya sea porque subvierte el derecho históricamente patriarcal de la palabra escrita, ya sea porque se ejerce como una práctica desarticuladora del sistema opresivo, ya sea porque posibilite una imposición nueva de sentido o porque permita pensar y replantear la subjetividad femenina.

Las escritoras, desde el ejercicio de poder que la palabra impresa presta, le pondrán nombre al malestar, lo dirán, metonímica, metafórica o literalmente; buscarán la palabra o el silencio que pueda decirlo, que pueda nombrarlo, ejercerán el derecho a tener voz.

Ahora bien, surge, inevitablemente, otra pregunta de rigor: **¿Cómo se hace cargo e inscribe, la escritura de mujeres, ese imaginario social que ha determinado (se ha encargado de determinar) qué es la mujer?**

2- Escritura de mujeres

La mujer es dicha por otros. ¿A qué remite esta idea?

A lo largo de la historia, como es sabido, la mujer ha estado exiliada de la palabra. Otros "las han dicho", ejerciendo una apropiación de sentido dentro de una práctica de violentamiento simbólico.

Habitados siempre a "la mujer es", nunca a "las mujeres somos". Nunca, o casi nunca. Hasta ahora.

"El malestar de las mujeres se ha vuelto tan evidente -dice Ana María Fernández- en el marco de tales transformaciones que, en la actualidad, la cuestión va más allá del mero reconocimiento de su existencia, las formas de su enunciación han cobrado verdadera importancia estratégica ... al decir de Bourdieu 'los actos de

nominación tienen el poder de hacer los grupos, constituyendo su sentido común y sus consensos".³⁵

En nuestro país al menos el tema de la escritura de mujeres no hace más de veinte años que ha entrado en los campos de discusiones académicas. La "escritura femenina" (término con el que se enuncia generalmente este tema) se ha consolidado como apartado de debate e investigaciones a partir de que la práctica de las escritoras permitió evidenciar la presencia de un grupo, que, como bien señala Bourdieu, mediante un acto de nominación (del malestar) señala su sentido común, remite a una práctica concensuada. (Y ese grupo ha podido manifestarse abiertamente, como tantos otros, luego del proceso de la dictadura militar).

Las producciones de significación implican una subversión respecto de los modelos impuestos y posibilitan nuevos ordenadores de sentido, ya sea para el espacio de lo colectivo como para el de lo individual. Es posible de este modo una nueva práctica subjetiva y por ende, la posibilidad de pensar la dimensión política de la subjetividad.

La escritura de mujeres, entonces, puede verse o puede intentar determinarse dentro de los órdenes del debate entre un compromiso genérico y un compromiso personal. Este debate no se establece en el marco del encuentro "versus", sino que ambas posturas han emergido, como consecuencia de lecturas atentas, en forma independiente una de la otra.

Ahora bien, ¿qué es lo que entendemos por género? Una definición satisfactoria para este encuadre es la que postula Mabel Burín quien entiende que

"género es una red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actitudes que diferencian a mujeres y varones. Tal diferenciación es producto de un largo proceso histórico de construcción social, que no sólo genera diferencias entre los géneros masculino y femenino, sino que, a la vez, esas diferencias implican desigualdades y jerarquías entre ambos."³⁶

De esta forma los constructos socio-culturales, surgidos a partir de la posesión de un cuerpo o de ser un cuerpo, determinan las pertenencias del género, acotan límites y delinear

³⁵ Ana María Fernández: Op.Cit. pág. 122

³⁶ Mabel Burín: "Género y psicoanálisis: subjetividades femeninas vulneradas", en *Actualidad psicológica*, XIX, 20, Buenos Aires, junio de 1994, pág.2

espacios de actuación, atribuyen ciertas idoneidades y privan de otras, trazan una línea de destino histórico e inquebrantable que, precisamente, dice llevarse escrito en el cuerpo.

Pararse frente a un axioma del carácter "biología es destino" (léase cuerpo, género) y plantearse su carácter de verdad o falsedad, sin lugar a dudas puede presentarse como un trabajo además de arduo, constipado.

Sin entrar en disquisiciones de tipo contextual con respecto de la enunciación freudiana, cuando se formula este enunciado ya no se trata del destino de los hados, que en su carácter de divino tenía la naturaleza de lo inquebrantable, fatal y prodigioso, este destino no pertenece al ámbito de lo profético de los dioses, sino que pertenece al ámbito de lo humano "demasiado humano"; lo que lo iguala con aquel destino mitológico es su carácter caprichoso, de ejercicio de un poder soberano.

Es cierto, no puede negarse que anatomía es destino, como lo puede ser geografía, raza, religión. Pero, ¿destino trazado por quién y para quién?

Desde la teoría del género se enfatizan los rasgos con que nuestra cultura patriarcal deja sus marcas en la construcción de la subjetividad, masculina o femenina.

La subjetividad queda marcada, y se hace imposible pensar la subjetividad "fuera" de un cuerpo. Por lo tanto los cuerpos quedan marcados; estas marcas de la subjetividad se hacen manifiestas a través de la escritura, una escritura que "pone el cuerpo" en lo que dice y también en lo que no dice.

Doble tarea la de la escritura de mujeres que para contar debe primero descontar, descontar historias de miedo, de culpabilidad, de castigo, de censura, de marginación; descontar historias patriarcales hasta evidenciar la "marca".

En esto radica la memoria femenina (la memoria dentro de un cuerpo de mujer): en salvar el tiempo. La mujer que escribe promueve, desde su palabra, una reivindicación que, desde el presente, recupera la memoria primera, la más primitiva, la memoria de la desmemoria, la memoria del silencio, y una vez que cree haber llegado al comienzo, al primer

punto, retoma, retoma desde allí el discurso, un discurso que integra, desde su voz, el entramado de todas las voces por tanto tiempo silenciadas.

Así el cuerpo encuentra su memoria, no ya personal ni individual sino genérica. Se trata de una criatura enorme, durante tantos años creada a imagen del varón: la mujer.

Retomemos aquí la expresión de Bourdieu cuando dice que los actos de nominación tienen el poder de "hacer los grupos". Desde este punto de vista la nominalización del malestar nominaliza un malestar genérico, no meramente individual (pues en este aspecto es interesante señalar que esa figura mujer que accede a la palabra-poder-razón no es siempre una figura sumida en la más profunda discriminación personal, de algún modo ha logrado acceder a ese espacio de "publicación" de su palabra).

Diría Ana María Fernández

Por otra parte, poner nombre, nominar el malestar, no es exclusivamente un acto semántico o un hecho de discurso, la capacidad de dar existencia explícita, de publicar, de hacer público, de decir objetivando, de visibilizar, de enunciar, de teorizar aquello que -al no haber accedido a la experiencia objetivada y colectiva- continuaba en estado de experiencia individual, privada, como malestar, expectativa, ansiedad, inquietud, frustración, representa un formidable poder social.³⁷

Creemos que a esta altura, de lo expuesto hasta aquí, podemos formular la pregunta de cómo la escritura y su correspondiente nominalización del malestar ejerce, desde el poder social que se le adjudica, la subversión del modelo de lo Mismo y se hace cargo de inscribir lo Otro.

Pero antes de intentar responder a esta polémica mediante el análisis textual, quedan otras dos cuestiones por plantear.

³⁷ Ana María Fernández: Op.cit. pág. 122

3- Logocentrismo-somacentrismo (lo Uno y lo Otro)

Adán y raza, azar y nada

JULIO CORTÁZAR

Lozano, el personaje de Cortázar de *Satarsa*, prefiere los palindromas con fuerza, esos que muestran algo nuevo y no aquellos que presentan lo mismo del derecho y del revés.

"Lozano ha sido siempre un maniático de esos juegos que no parece ver como tal puesto que todo se le da a la manera de un espejo que miente y al mismo tiempo dice la verdad".³⁸

Sin dudas podemos leer el palindroma *Adán y raza, azar y nada* precisamente como el juego especular que aparece ante la mirada de lo Uno, donde lo Otro emerge como una inversión de sentido, casi como una negación.

El anagrama del espejo permite realizar el doble juego paradigmático entre lo Uno y lo Otro, el Hombre-Adán y la Nada-vacuidad-agujero, la raza-historia- causalidad y el azar-casualidad y por último, dado que los palindromas mienten y dicen la verdad al mismo tiempo, los valores de verdad y mentira también formarían parte de este juego.

El pensamiento occidental, sabemos, es la síntesis de un constante combate entre la Razón (identificadora y ordenadora) y lo Otro, (hombre y mujer, a la hora de las esencializaciones).

El feminismo francés de la diferencia, preocupado por la no presencia de la mujer como sujeto normalizado de discurso, realizó una lectura feminista de la instauración cultural del logocentrismo y de la preponderancia del Fallo como significante denunciando de este modo la tradición androcéntrica e identificando como propio de lo femenino el lugar de la diferencia.

³⁸ Julio Cortázar: "Satarsa" en *Deshoras* Buenos Aires, Nueva Imagen, 1984, pág. 53

Dicha tradición falologocéntrica de lo Uno, despoja a lo Otro de genealogía (como bien demuestra el palindroma). Entonces surge que, frente a la genealogía del logos aparece una genealogía censurada.

Como también recuerda Ana María Fernández

Es sugerente, en este sentido, el manto de olvido que ha caído sobre Lilit, primera mujer de Adán, creada por Dios al mismo tiempo que Adán, y ambos formados de la Madre Tierra. Es interesante ver cómo -según el mito bíblico- en función de su igualdad de origen Lilit se negó a reconocer el dominio de Adán, resistiéndose asimismo a servirlo. Pero esta rebeldía le costó la expulsión del Paraíso, y Dios la transformó en una diablesa nocturna, visitante de los hombres que duermen solos, causantes de sus poluciones nocturnas.³⁹

Nos parece interesante reflexionar, en este punto, sobre el valor cultural de la palabra logos, a los efectos de poder ilustrar mejor el alcance que el concepto de lo logocéntrico tiene en nuestra cultura. Nos remitiremos para ello a uno de los episodios más trascendentes del espíritu del Romanticismo y uno de los jalones más paradigmáticos dentro de la cultura occidental de la lucha entre lo Uno y lo Otro, me refiero a la primera parte de "Fausto" de Goethe, cuando el Doctor Fausto, laboriosa y dificultosamente, intenta traducir el comienzo del Evangelio según San Juan.

" 'En el comienzo era el logos'.

Escrito está: 'En el comienzo era el Pensamiento'. Medita bien la primera línea, que tu pluma no se precipite. ¿Es el pensamiento lo que todo lo obra y crea?... Debiera estar así: 'En el principio era la fuerza'... Pero también esta vez, en tanto que esto consigo por escrito, algo me advierte que no me atenga a ello. El espíritu alude en mi auxilio. De improviso veo la solución y escribo confiado. 'En el principio era la Acción'".

Bien sabemos que concluida dicha traducción la presencia de Mefistófeles irrumpe en la trama.

³⁹ Ana María Fernández: Op.Cit. pág. 77

Creemos oportuno, en primer lugar, repensar la inscripción de la palabra logos en el comienzo de los comienzos del Libro de los libros, instaurando el inicio de una genealogía que se proyectará como la genealogía de lo Uno.

Logos es Palabra, Pensamiento, Fuerza y Acción, atributos de la divinidad, de lo Uno, verdadera fuerza engendradora, y si seguimos aún más, matriz que concibió al hombre macho.

La tradición occidental y cristiana nos manifiesta que el Dios-logos creó primero al hombre, luego a la mujer "para que el hombre no esté solo", pero he aquí un detalle más que revelador; el hombre surge de la nada, más aún, del poder del logos, aún cuando esté materializado en la imagen del barro, es hijo del logos, mientras que la mujer es generada desde una costilla del hombre. Ella no está circunscripta al orden del logos, sino al de la subordinación original. Ella es cuerpo, en tanto hija del cuerpo. Ella es lo Otro, es generada del cuerpo del hombre y no del logos divino (desde un intento de lectura lacaniana el logos correspondería al orden de lo simbólico y el soma al orden de lo imaginario, lo cual posibilitaría establecer interesantes relaciones entre los órdenes verbales y preverbales, atribuibles a lo Uno y lo Otro respectivamente).

Simone de Beauvoir decía que un grupo consolida su identidad precisamente porque demarca sus límites frente a lo que no es él.

La mujer se determina y diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella; ésta es lo inesencial frente a lo esencial. Es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es lo Otro⁴⁰

Entonces, si la tradición androcéntrica se encarga de pronunciarse dentro de una genealogía del logos (lo Uno), proponemos para lo Otro, para el lugar de la diferencia, lo afálico, a-lógico y el silencio, una genealogía del soma.

Desde ya, dicha genealogía del soma no surge como un paradigma opuesto a la genealogía del logos, como un espejo que invierte lo Uno, sino que surge y se inscribe, creemos percibir, dentro de los márgenes de una deconstrucción del logocentrismo.

⁴⁰ Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, pág. 12

Dice Rodríguez Magda, interpretando a Irigaray:

La mujer, atrapada en esta lógica especular, sólo puede incluirse en la dinámica de lo Mismo, representarse como hombre castrado e inferior, o **explorar su silencio** (el subrayado es mío).⁴¹

Aquí radica, creemos ver, en la exploración de este silencio, la posibilidad de un abordaje teórico-analítico; se trata de escapar a las trampas que propone la inscripción dentro de la dinámica de lo Mismo, de escapar a representaciones (autorrepresentaciones, diríamos) inferiorizantes que no harían más que manifestar la aceptación casi sumisa de patrones culturales de significación. Se trata entonces de alejarse del mimetismo del silencio para ahondar y recrear un imaginario femenino, se trata de explorar el silencio, de leer lo escrito en tinta blanca, de "buscar una voz".

Ahora, desde la perspectiva de la Otredad lacaniana es interesante ver cómo se constituye lo Otro en función de una escritura de mujeres. En Lacan, el concepto de lo Otro se asimila al de lo Imaginario, período pre-edípico de fusión con la madre, que debe ser superado por el paso al Orden Simbólico, con la gestación del sujeto, el lenguaje y la representación.

Casi respondiendo a esto Helene Cixous opina que la mujer, al escribir, retorna al reino de lo imaginario, en el mito materno de lo corporal, lo poético y lo indiferenciado.⁴²

Planteado así es posible hacer emerger la siguiente pregunta: ¿La escritura de mujeres (a-fálica, a-lógica, somacéntrica) una escritura asimilable a lo Imaginario y pre-edípico, en tanto representación o expresión de la Otredad, logra acceder al orden Simbólico, gestar un sujeto, un lenguaje y una representación?

Se observará más adelante, a través de los textos analizados, que éste es precisamente, en algunos casos, el planteo de la escritura: la búsqueda constante de una voz, la recurrencia a sujetos fragmentados, en travesía, incapacitados, en más de un caso, de poder contar una

⁴¹ Rosa María Rodríguez Magda: Opc. Cit, pág. 213.

⁴² La idea está tomada de Rodríguez Magda, Ibidem pág. 13

historia, incapaces de representar pero deseosos de librar esta batalla; sujetos, en otros casos, no ya fragmentados sino múltiples, encarnaciones genéricas.

4- Escritura de mujeres: un velo más para la himenología

Ahora planteémonos lo siguiente: de acuerdo con la lectura que venimos haciendo, cuando decimos lo Uno, decimos Logos, por lo tanto Cultura, cuando decimos lo Otro decimos Soma, consiguientemente, Naturaleza.

¿Estamos, entonces, luego de tanto análisis, cayendo en los soportes argumentativos de la episteme de lo mismo, vale decir: el naturalismo, el biologismo y el esencialismo?

Creemos que, llegado este momento, se trata de desarticular el sistema binario jerarquizante comenzando por una **desjerarquización**. Si la cultura patriarcal nos ha vedado el acceso a la genealogía del logos, rastreemos entonces los pasos de la genealogía infiltrada y promulguémosla como **diferente y positiva** y no como inferior.

Si cuerpo es destino, si biología es destino, no pensemos en destino como fatalidad jerarquizante, pensemos en destino como posibilidad de diferencias.

Si cuerpo es destino, pensemos en el cuerpo como **zona**, como **superficie**, como **topología de un imaginario**.

Anne Juranville analiza claramente como

Para el varón, la encarnación engañosa del falo está centrada sobre el pene. Esta partecita que puede separarse del cuerpo es la que se va a fetichizar convirtiéndose en símbolo de su incompletad. La muchacha no tiene equivalente. Al no ser desde entonces la amenaza de pérdida real de una parte de sí misma asimilable en nada a la angustia de castración masculina, es *toda* ella quien va a constituir el objeto perdido, apuesta del proceso de simbolización: su cuerpo propio como totalidad

plena. Esta ausencia de focalización corporal es para la mujer, por cierto, una fuente de fragilidad.⁴³

Por lo tanto, mientras el hombre se compromete por entero en la radicalización de una sola zona, la mujer radicalizará su yo en todo su cuerpo, es decir, el yo femenino abarcará la totalidad de la superficie de su piel. La máscara femenina no cubre sólo el rostro sino que cubre todo el cuerpo. El yo, la máscara femenina, es epidermis, elemento que me permite ingresar en el concepto de velo que tan lúcidamente propone Juranville, quien en su libro *La Mujer y la Melancolía* realiza una lectura del eterno femenino sustentada bajo el estigma de la melancolía como patrimonio que le es propio. Allí, en el capítulo: "Que la Mujer existe: La Mujer-Objeto y el estatuto estético de las apariencias" elabora una teoría de la escritura del cuerpo y dedica parte de su estudio a los conceptos que implica la himenología derrideana.

La **himenología** sería aquella disciplina de los tratados de las descripciones de todas las membranas, gasas, velos, tejidos, muarés que propone la lengua francesa.

Cuando Derrida se detiene en los juegos implicados en el concepto himen, señala, por sobre todas las cosas, la homología que tiene con la palabra **entre**.

Entre, carece de contenido semántico, pero este vacío significa. Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico, señala una articulación, "operación que "a la vez" introduce la confusión **entre** los contrarios y tiene lugar **entre** los contrarios. Lo que aquí cuenta es el **entre**, el entredós del himen".⁴⁴

Para Derrida, **himen**, señala la fusión, la consumación del matrimonio, la identificación de los dos.

Gracias a la confusión y a la continuidad del himen, se inscribe una diferencia sin polos decibles... Pero también himen es pantalla protectora, cofre de virginidad, pared vaginal, velo muy fino e invisible. (pág. 317)

El himen es una "mina de nada" que requiere, según Derrida, una espeleología muy distinta que ya no busque detrás de la apariencia iluminada.

⁴³ Anne Juranville: *La mujer y la melancolía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1994, pág. 175

⁴⁴ Jacques Derrida: *La doble sesión*, Madrid, Fundamentos, 1975, pág. 321

Himen, no-lugar, entre-dos, **entre** el deseo y el cumplimiento, la distancia y la no distancia, en interior y el exterior.

Himen: indecible.

Lo que vale para "himen" vale para todos los signos que... tienen un valor doble, contradictorio, indecible, que se basa siempre en su síntesis, sea "interior" y articule y combine dos significaciones incompatibles, o sea "exterior" y dependa del código en que se hace trabajar a la palabra. (pág 333)

El himen "tiene lugar" en el **entre**, en el espaciamiento entre el deseo y el cumplimiento. Pero ese medio del entre no tiene nada que ver con un centro, sino que envuelve a los dos términos a la vez.

El himen es **zona**, y las zonas, según Deleuze constituyen datos de superficie cuya organización implica la constitución de una tercera dimensión que ya no es la de la profundidad ni la de la altura. El objeto de una zona es proyectado *"pero proyección ya no significa un mecanismo de las profundidades e indica ahora una operación de superficie, sobre una superficie"*.⁴⁵

Himen es entonces, superficie, velo, escritura que delata el espacio/pasaje de un **entre**.

¿No podríamos pensar, en este punto, que el entre interior y exterior del que habla Derrida, aludiendo a la "combinación de significaciones incompatibles" y "el código en que se hace trabajar a la palabra" pueda extenderse, en este caso, a un imaginario femenino (interior) y a un código patriarcal o patriarcalizado (exterior), en cuya articulación la escritura femenina quiere tener su espacio?

El himen no tiene lugar más que cuando no tiene lugar, dice Derrida, ¿no podemos agregar a esto que la escritura femenina no tiene lugar más que cuando no tiene lugar?

Me pregunto: ¿la recurrente metáfora de la escritura femenina como bordado o tejido, no podría encontrar una relación metonímica entre hoja en blanco y tela-tejido-himen?

⁴⁵ Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Op. Cit. pág. 201

Entonces ya la escritura no sería una actividad de exteriorización de la marca sino que sería una nueva inscripción desde y sobre el cuerpo. La escritura como proyección de una superficie sobre una superficie.

Bordado o tejido, la escritura femenina constituiría un nuevo elemento para sumar a la himenología.

La finalidad primera del velo no es ocultar o proteger, como lo cree la concepción común, espontáneamente metafísica, sino **designar un lugar** (el subrayado es mío) imposible más bien que prohibido, que interrumpe la representación porque ésta encuentra allí su punto de origen [...] Aquel evita que se vea el horror de la castración materna a la que de todos modos significa.⁴⁶

Así, la escritura de mujeres insistiría en **designar un lugar** y en tanto **topológica** juega con los bordes, transgrede el orden impuesto, desbarata los límites para intentar redefinirlos.

Si la escritura es tejido, bajo la misma raíz etimológica que **texto** y **textum** y es bordado (bordear/bordar: borde, orilla, extremo), la escritura femenina es la elaboración de un velo, veladura que, lejos de cubrir sugiere el lugar de lo Otro.

Zona erógena de pasaje entre el interior y el exterior, los que no se caracterizan por ser plenitud o vacío absolutos, sino por organizarse a partir de la vacuidad del objeto a en torno al cual se produce el movimiento de circuito de la pulsión. (pág. 171)

Escritura que no muestra, que no tapa, que sugiere, que bordea-bordando. En este acto de escribir-tejer-bord/e/ar el velo en torno de la desnudez, el cuerpo se constituye en soporte; es la hoja en blanco pero es también la letra.

Como tan bellamente dice Juranville: *"Recorte de la letra que engendra un "litoral" el cuerpo femenino se hace también a sí mismo literatura."* (pág. 201)

La escritura femenina, letra sobre la superficie de una página que es la imagen del propio cuerpo, aparece así como inscripción tegumentaria, modo de inscripción que, de acuerdo con Juranville, es propio de la mujer, quien según dicen los hechos, se resiste a la descorporeización. Las mujeres presentan más signos corporales que los hombres y no se ven

⁴⁶ Anne Juranville: Op. Cit. Pág. 171. El subrayado es mío

en ellas huellas de una desaparición o de una caída en desuso, como en el caso del maquillaje o el vestido, a los cuales el hombre es llevado a renunciar a lo largo de la historia.

Juranville atribuye características particulares a los "modales femeninos", a los que reúne bajo el título de "gracia": "La gracia es un juego de ejes que expresa la relación rítmica de las partes entre sí, el juego melódico de las líneas sobre el fondo de una desviación de las líneas constructivas." (pág. 196)

Así, para Juranville, este juego del lenguaje posee una gramática y una sintaxis propia y surge como producto de una articulación significativa de elementos gestuales que se inscriben en la instantaneidad del cuerpo que se despliega en el espacio. *"Ya no estamos en el orden de una superficie corporal escrita, es el cuerpo mismo el que se hace letra."* (pág. 196)

Diría Margarite Duras: "Uno se encarniza, no se puede escribir sin la fuerza del cuerpo" (*Escribir*)

5- Recapitulación

A lo largo de estos apartados temáticos han surgido premisas, que creemos oportuno reunir en este punto, como las siguientes:

- a) La escritura de las mujeres nominaliza un malestar.
- b) Las producciones de significación implican una subversión respecto a los modelos impuestos y posibilitan nuevos ordenadores de sentido.
- c) La escritura de las mujeres se debate entre un compromiso genérico y un compromiso personal.
- d) La mujer que escribe promueve, desde su palabra, una reivindicación, recupera la memoria del silencio.
- e) La nominalización del malestar manifiesta un malestar genérico.
- f) A la mujer corresponde una genealogía censurada, frente a la tradición falologocéntrica de lo Uno.

- g) Proponemos para lo Otro, para el lugar de la diferencia, lo a-fálico, a-lógico y el silencio, una genealogía del soma.
- h) La escritura deconstruye al sujeto. La mujer, al escribir, retoma el reino de lo Imaginario, en el mito materno de lo corporal, lo poético y lo indiferenciado.
- i) La mujer sólo puede incluirse en la dinámica de lo Mismo, representarse como hombre castrado e inferior, o explorar su silencio (Irigaray).
- j) La escritura femenina lo es del cuerpo.
- k) La escritura femenina no es exteriorización de la marca sino que sería una nueva inscripción desde y sobre el cuerpo.
- l) La escritura femenina designa un lugar Otro.
- m) El cuerpo femenino se hace letra en la escritura.

En definitiva, ejerciendo el uso abusivo del poder de síntesis, el campo de problematización de este trabajo se organiza en miras de dar cuenta de una escritura de la diferencia, que se sustenta en la idea del compromiso genérico, instancia relacionada con los conceptos **voz, silencio y subjetividad plural**.

Dicha escritura de la diferencia encuentra su base hipotética en el planteo de una escritura del cuerpo, concepto relacionado también con la necesidad de buscar una genealogía representativa para lo Otro frente a la genealogía falologocéntrica de lo Uno.

Capítulo 2

REESCRITURA Y DECONSTRUCCIÓN DEL CUENTO DE HADAS

1. EL CUENTO DE HADAS: UN HILO DENTRO DEL TAPIZ MEDIEVAL *⁴⁷

Mito

Mucho tiempo después, Edipo, viejo y ciego, recorrió los caminos. Sintió un olor familiar. Era la Esfinge. Edipo dijo: “Quiero hacer una pregunta. ¿Por qué no reconocí a mi madre?”. “Diste la respuesta equivocada”, dijo la Esfinge. “Era la única respuesta acertada”, respondió Edipo. “No”, dijo ella. “Cuando pregunté qué camina en cuatro patas a la mañana, dos al mediodía y tres al ocaso, contestaste el Hombre. No dijiste nada sobre la mujer.”

“Cuando dices Hombre”, replicó Edipo, “Incluyes a las mujeres también. Todos lo saben”. Ella dijo: “Eso es lo que tú crees”.

Muriel Rukeyser

Todavía nos sorprendemos cuando leemos o escuchamos definir a la Edad Media como los *mil años de oscuridad*. Indudablemente, desde un acercamiento etimológico, lo que media –el medio- es un espacio de transición, un espacio de "entre", pero desde ningún punto de vista podríamos llegar a decir que la Edad Media es un entredós, sino que ella es todo un espacio en sí misma, sumamente extensa y riquísima, eso sí, en valores ocultos, escondidos, disfrazados, condenados a la hoguera, sepultados, perdidos, censurados, escamoteados.

¿Qué es lo que nos hace seguir repitiendo que la Edad Media es una etapa oscura a la espera de la luz del Renacimiento? Tal vez la idea de sus anchos muros, sus fosas, sus cruentas luchas religiosas. Sin duda, la Inquisición: la fuerza de un poder eclesiástico-patriarcal, ordenador de sentido, controlador de las palabras, de los discursos y las acciones. Si bien este

⁴⁷ Este capítulo, titulado El cuento de hadas: un hilo dentro del tapiz medieval es parte del trabajo *El cuento de hadas: de los relatos orales alrededor del fuego a los juegos de rol y las reescrituras transgresoras* que conjuntamente con la Mg. Cristina Piña venimos escribiendo desde hace unos años, todavía en proceso.

mundo fuertemente patriarcal no es privativo del periodo medieval, sino que se ha venido gestando ya desde la Antigüedad, es durante este período eminentemente teocéntrico y falocéntrico, donde la ley religiosa, organizadora de los discursos sociales, va a promover, desde la prohibición, la filtración de otras voces, que, silenciadas, buscarán los medios para disfrazarse o escabullirse y armar nuevos ordenadores de sentido.

Por eso la Edad Media, más allá de su aparente “oscuridad”, es proliferación de discursos y de sentidos ocultos y ocultados. Sus interminables mil años de afianzamiento del cristianismo, de herejías, de luchas religiosas, de guerras de poder, de inquisiciones, han fecundado el espacio propicio para el cultivo de “figuras” que se irán fortaleciendo y ramificando con el correr de los siglos. Lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, el pecado y la virtud, el Paraíso y el Infierno, los fieles y los infieles, son algunos de los pares binarios que cobrarán un sentido nuevo durante este período. Junto a esta división del mundo se irán conformando figuras que ora aceptarán ora repudiarán el orden impuesto, se insertarán en él o lo rechazarán: la Virgen, la Prostituta, la Madre, los Santos y las Santas, el Caballero, el Rey, la Reina, la Princesa, el Príncipe, la Bruja, las Hadas, el Demonio, el Inquisidor. Todos ellos actuarán alrededor de cuatro espacios fundacionales: el castillo, la iglesia o abadía, la aldea y el campo o bosque (sin mencionar los espacios o topos imaginarios: el reino de las hadas y el infierno).

En función de estos tipos sociales y de estos espacios fundacionales se va a organizar prácticamente la totalidad de los discursos medievales. Uno de ellos es el que nos importa particularmente a nosotros, se trata del cuento de hadas.

Diversos relatos conformarán la malla discursiva medieval, relatos tanto del orden "oficial" (lo sagrado) como del orden de lo prohibido, marginal (lo profano), transgresores del ámbito oficializado. Por eso conviven, bajo diferente luz, durante la Edad Media, las

traducciones y relecturas de los filósofos griegos, especialmente Platón y Aristóteles bajo el crisol de San Agustín y Santo Tomás; el mester de clerecía y el mester de juglaría (vida de santos, milagros de María, estampas y relatos cristianos y de la vida de Jesús, la escritura y conformación de la misma Biblia, las hazañas de los caballeros en honor a Dios -la Iglesia- y a sus reyes); los trovadores y trovadoras, que escribirán cantos de alabanza al amado que trasciendan lo puramente espiritual.

Queda aún otra dualidad de la que todavía no hemos dado cuenta, se trata de la distinción entre la tradición oral y la tradición escrita (que, desde ya, va mucho más allá de la simple diferenciación entre mester de clérigos o de juglares). Y es precisamente sobre esta distinción sobre la que se sustenta nuestra lectura y propuesta teórica respecto del cuento de hadas.

Sin embargo, antes de detenernos en ella, es preciso que hagamos ciertas precisiones acerca de las fuentes folklóricas a las que se remiten estos relatos poblados de seres de naturaleza diferente de la humana –hadas, elfos, brujas, ogros, enanos, animales parlantes, etc.- pero que, sin embargo, no se confunden con los ángeles y variados demonios de prosapia netamente cristiana ni con las también variadas figuras provenientes de la mitología griega –de los centauros a las lamias y las esfinges- o de la mitología nórdica –walkirias y nornas- y que encontrarán una primera inscripción letrada, dentro del ámbito francés, en el *roman* artúrico de Chrétien de Troyes y los *lais* de María de Francia y, dentro del anglosajón, en las crónicas medievales de Geoffrey de Monmouth, Gervasio de Tilbury, Walter Map y Giraldus Cambrensis.⁴⁸

⁴⁸ Para un documentado y preciso análisis del ciclo artúrico y de los *romans* medievales, remitimos al libro de Susana G. Artal: *Del Rey Arturo a los héroes del espacio*. Bs.As., Cántaro, 1998.

El acervo legendario al que se remiten es lo que fue llamado, ya desde el siglo XII por el poeta francés Jean Bodel, la “materia de Bretaña”, constituida por las riquísimas leyendas celtas, donde, además de la aparición del histórico-legendario rey Arturo y sus caballeros, el mago Merlín y la hechicera Morgan Le Fay, hacen su entrada las hadas o *fays*, quienes – curiosamente- no van a ingresar en el *roman* medieval tal como cristalizarán en el cuento de hadas que se disemina por Europa a partir del siglo XVII, sino bajo la forma seres feéricos heroicos, de estatura humana y a menudo enamoradas de los mortales, expertas en hechizos y encantos, generalmente hermosas, pero, de vez en cuando, bajo la forma de horribles brujas. Y ello no obedece a que el tipo de “hada” que entra en el cuento literario en el siglo XVII de la mano de Perrault –y que en la actualidad responde exactamente a lo que identificamos como “hada”- no existiera en el panteón celta, sino **al hecho de que** los poetas medievales elegirán esa forma concreta, acorde con el trasfondo heroico de sus *romans*. En ese sentido, coincidimos con la opinión de Katharine Briggs⁴⁹, quien habla de “modas en el tratamiento de las hadas”, según la corriente estética y el momento histórico en que la literatura recurra a la riquísima tradición celta de seres intermedios entre el hombre y los dioses.

En rigor, tenemos que esperar, dentro de la literatura inglesa, al período isabelino y jacobino para encontrarnos con una versión **de las hadas** mucho más cercana a la actual como “seres pequeños”. Así, si bien las de *The Faerie Queene* de Spenser responden al mismo esquema de las hadas artúricas, de John Lyly en adelante veremos multiplicarse a las hadas pequeñas, quienes alcanzan su encarnación tal vez más famosa en la reina Mab del monólogo de Mercucio en *Romeo y Julieta* de Shakespeare, para luego caer casi en el ridículo de la

⁴⁹ Katharine Briggs: *Diccionario de las hadas*. Barcelona, J.J. de Olañeta, 1992.

pequeñez en la poesía de Robert Herrick y, sobre todo, en la de la Duquesa de Newcastle y el propio John Milton, en el siglo XVII.

Pero tanto como es importante señalar esta mutación literaria en el tratamiento de las hadas, es preciso que aclaremos que, en la actualidad, el término “hada” –*fairy* en inglés y *fée* en francés- cubre un campo muy amplio, que nos remite a las variantes folklóricas locales de la tradición celta: los *elfos* anglosajones y escandinavos, los *daoine sidhe* de las Highlands de Escocia, los *tutatha de danann* de Irlanda, la *tylwyth teg* de Gales, la *corte bendita* y la *corte maldita*, la *gente chiquitita* y los *buenos vecinos* según la tradicional forma de nombrar a las hadas eufemísticamente en Escocia e Irlanda.

Aclarado el origen celta de las hadas, podemos volver a nuestro intento de ahondar en el cuento de hadas como tal **y a la enunciación de nuestra teoría acerca de la especial significación que tiene dentro del imaginario femenino.**

Sabemos que se denomina de este modo a cierto tipo de relatos que presentan particularidades que mucho han dado que hablar tanto a formalistas (Propp), estructuralistas (Greimas), psicoanalistas (Bruno Bettelheim) como a feministas y posmodernos, entre otros.

Lejos de ser **solamente** un relato para niños, el cuento de hadas se nos presenta - desde sus inicios como relato oral, hasta nuestros días, en que luce, más que nunca, sus multifacéticas variantes- como un ejemplo fascinante de la **voz/ escritura de mujeres** (y también de hombres) donde se pone en evidencia (aunque no siempre se lo haya visto así, precisamente por aquello que dijimos al comienzo de los relatos escamoteados) la necesidad de subversión y transgresión al espacio del poder andro-falo-teo-céntrico.

Bruno Bettelheim nos recuerda que, según la Biblia, la hemorragia es heredada de mujer a mujer. Nos apropiaremos de esta metáfora porque nos sirve para explicar lo femenino como una heredad de distinto orden que la masculina, así como para introducir la idea del

cuerpo a cuerpo entre las mujeres; pero también la idea de una memoria femenina, sea ya la memoria del cuerpo, del género, de la cultura o de los mandatos.

Esta *hemorragia* (imagen de los ciclos femeninos, del mandato bíblico y patriarcal que impone a la mujer la maternidad, el cuidado de los niños y, consecuentemente, del hogar) producida en el encuentro con otra mujer no es sólo la hemorragia de la sangre sino también la de la palabra, la de la voz.

Entonces, siguiendo con los implícitos de la cita bíblica, proponemos plantear al **cuento de hadas también como un espacio de heredad femenina, de la transmisión de mujer a mujer**. Al igual que una suerte de hemorragia que recuerda mes a mes la posibilidad de la maternidad y el mandato a asumirla, el cuento de hadas se constituye en esa hemorragia del orden de lo verbal donde la voz silenciada se filtra para transgredir los mandatos asumidos y recordar el deseo.

Queda, entonces, explicar de dónde surge esta hipótesis de entender al cuento de hadas como espacio de lo femenino.

En *El juego de las astucias*, Dolores Juliano propone una lectura del cuento tradicional como un espacio de comunicación y de reivindicación femeninas. Esto no significa que lisa y llanamente no existieran historias con héroes masculinos, pero sí que mientras en las historias y discursos oficiales las mujeres ocupaban espacios secundarios, en los cuentos maravillosos se les ofrece ese lugar desde donde compensar la discriminación sufrida en la vida cotidiana.

Tal vez no sea demasiado aventurarnos a decir que este permanente deseo de evasión de los espacios y mandatos patriarcales necesite y busque, para expresar lo difícil de su realización, la anuencia de las hadas, sin las cuales el salto hacia el "otro lado" es imposible.

No hay inocencia en los relatos, hay una conciencia permanente de que solamente (de momento) con la ayuda de lo sobrenatural es posible escapar a la fuerza de la realidad.

Dice esta antropóloga que en realidad lo que interesa es saber cómo se articula un relato en una sociedad concreta, más que determinar dónde se originó o si sus raíces son muy antiguas. Las madres junto a las cunas o las abuelas junto al fuego no repetían el cuento de la Cenicienta porque proviniera de una venerable tradición clásica, sino porque hablaba de pesadas tareas domésticas de las que se podían liberar con ayuda de fuerzas mágicas, y estos problemas y estas esperanzas estaban presentes en la vida cotidiana, pues, como nos recuerda Ana María Fernández los discursos no deben pensarse fuera de la demanda social que los constituye (pág. 49)

Para Rosa María Rodríguez Magda, una brillante teórica española feminista que, en nuestra opinión, ha delimitado con singular precisión la constitución histórica de la subjetividad femenina justamente en la Edad Media,⁵⁰ recordar, más allá de las mutaciones ulteriores, el valor estructurante del acervo legendario celta –al que nos hemos referido antes- es intentar restituir una línea mágica y femenina, reinventar de otra manera aquella hipótesis de Engels y Morgan del matriarcado femenino. (pág. 103) Pues en las leyendas celtas la mujer era, precisamente, considerada un ser divino y profético. Y mucho de ello hay en las hadas.

Pensemos por ejemplo en las dos heroínas más famosas de los cuentos: Cenicienta y Bella Durmiente, y en la influencia que las hadas han tenido sobre sus destinos. Las dos habrían muerto sin conocer a su príncipe. El hada oficia al mismo tiempo como una especie de Celestina que predispone las circunstancias para que los (aún no) amantes se encuentren.

⁵⁰ Rosa María Rodríguez Magda: *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1994.

Sin las hadas ese amor hubiera sido imposible, ellas organizan la escena para que el príncipe "encuentre" a su princesa, casi como por casualidad, pero, en definitiva, sabemos que la joven lo estaba esperando desde hace tiempo y que aquel personaje que creíamos el sujeto se convierte así en objeto que "cae en la red", en el trofeo como recompensa por lo sufrido. En ese sentido, las hadas en estos dos cuentos entre todos memorables, actúan con fidelidad a su condición de "hadas madrinas", creación propia –como lo señala Briggs (pág. 176-77)- de los refinados cuentos de la tradición literaria francesa –desde Perrault a los autores del siglo XVIII de los que se nutrirá el famoso *Cabinet des Fées* (Gabinete de las hadas) donde, en cuarenta y un volúmenes, Charles-Joseph de Mayer recopila los más importantes cuentos de hadas franceses de ese lapso, y que se publica entre 1785 y 1789 a la vez en Ginebra y en Ámsterdam-⁵¹ hecho, sin embargo, que por más que demuestra la cristianización de las antiguas figuras paganas, no traiciona totalmente sus orígenes celtas pues las *fays* más salvajes del folklore bretón –al igual que sus antepasadas de la mitología nórdica, las *normas*, y las clásicas *parcas* o *fatae*- hacían acto de presencia en las ceremonias de imposición del nombre.

Una variante peculiar está representada por Blancanieves, la tercera dentro de la "gran trinidad" de las heroínas del género, donde tanto como la presencia sobrenatural está encarnada en el espejo mágico, la madrastra alcanza una cúspide de maldad metamorfoseándose en bruja. Al respecto, cabe recordar que este relato proviene directamente de la tradición germánica –su primera versión literaria es la recogida por los hermanos Grimm-, lo que nos indica que sus orígenes se alejan del mundo folklórico celta. Pero, dentro de la tradición germánica, los enanos van a recoger gran parte de la significación bienhechora de las hadas celtas, si bien con articulaciones propias asociadas con su contacto con los

⁵¹ Elisabeth Lemirre: "Préface" en: *Le cabinet des fées – Tome I – Contes de Madame d'Aulnoy*. Arles, Philippe Picquier, Poche, 1994. (pág. 11)

metales y sus connotaciones mágico-alquímicas. Es decir que, por su carácter de protectores y salvadores, se pueden asimilar funcionalmente a las hadas y a sus poderes femeninos de resguardo de la vida y reunión de los amantes. Pero ya nos detendremos con más detalle en ellos al analizar los elementos propios del género.

Centrándonos ahora en la figura masculina Dolores Juliano nos recuerda que el cuento de hadas es el único relato de nuestra cultura en la que se encuentra la imagen de "hombre objeto", entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de status.

De él nunca se detallan las condiciones individuales, sólo la valentía. El príncipe es el príncipe, y eso es todo, nunca tiene nombre ni atributos.

Frente a él Cenicienta, Blancanieves, la Bella Durmiente, poseen una individualización y una historia más concretas, desde la atribución de un nombre propio, por demás connotativo.

Detengámonos, por ejemplo, en Cenicienta...

En un mundo donde los privilegios eran privativos de los nobles y los hechos importantes transcurrían sólo en palacio, poder ascender de sirvienta a princesa era un sueño irrealizable (no olvidamos en este punto que, en la primera versión del *Pentamerón* de Gian Battista Basile, "La Gatta Cenerentola", Cenicienta –que se llamaba *Zezolla*- era hija de un rey).

Sin embargo, en la versión definitiva –registrada primero por Perrault y luego por los hermanos Grimm-, Cenicienta, que no es hija de reyes como Bella Durmiente o Blancanieves (a quienes los "malos hados" intentan quitar este privilegio con la sombra del sueño o de la muerte) logra llegar a princesa con la sola dote de su bondad y belleza.

Bella Durmiente no conoce lo que es preparar un almuerzo o fregar una olla, hasta sus quince años vive rodeada de comodidad y distracciones. Blancanieves se dedica a las tareas hogareñas, sí, pero allí, en la casa de los siete enanitos, todo es diminuto, como en una casa de

muñecas, es decir que Blancanieves juega a ser ama de casa. Cenicienta, no: es la mujer de la domesticidad; ella lava, cocina, limpia pisos, es maltratada y nunca tiene tiempo para sí.

La prueba por la que deben pasar Blancanieves y la Bella Durmiente es la de burlar a la muerte (a las brujas) despertando de un largo sopor; Cenicienta no, siempre despierta, ella da el paso que pocas mujeres logran dar dentro de los cuentos maravillosos: ascender dentro de la escala social (como lo harán las hijas de los molineros o de los zapateros, todas ellas sin nombre, por eso tomamos a Cenicienta como su representante).

La magia de las hadas buenas, o más precisamente, del hada madrina, ha hecho posible este paso desde un mundo de realidad marginal a un mundo de fantástica felicidad marital (que, como ya veremos, presenta también sus problemas). Las hadas permiten enlazar, como en este relato, a los pobres con los ricos, pues la riqueza juega un papel muy importante en los cuentos de hadas, como elemento constitutivo de la posible felicidad, al lado del amor. Este marcado "materialismo" que, como reiteradamente podemos ver, se manifiesta como recompensa a la voluntad, la bondad, la sabiduría y también la belleza, no es más que la clara expresión de una necesidad concreta ligada a la realidad y no a lo mágico. Varios siglos pasarán hasta que Virginia Woolf exprese en *Un cuarto propio* la posibilidad para las mujeres de no tener que perseguir el matrimonio. Allí, más claramente que nunca en los manifiestos feministas, se destaca la necesidad y urgencia de un cuarto propio y una "renta", para poder transitar libremente por los senderos del género.

1- Elementos del cuento de hadas como género literario

Existe una serie de elementos o "ingredientes" característicos del cuento de hadas que incluye tanto un cierto tipo de personajes, objetos y animales, como parámetros de

espacio y tiempo peculiares y una determinada estructuración de la acción, que debe terminar en un cierre necesariamente feliz. Asimismo, las relaciones que vinculan a sus personajes nos remiten de forma privilegiada a un ámbito particular –la familia- con sus amores, odios y rivalidades.

Debido a que el interés de las escritoras que han reescrito el cuento de hadas en el siglo XX se ha centrado fundamentalmente en las figuras de las hadas, las brujas, la princesa y el príncipe, solamente tomaremos en consideración tales elementos.

a. *Ni madre ni madrastra: hada madrina*

Que las hadas sean buenas se debe a una imposición de sentido tan construida como que las brujas sean malas. Y esto se lo debemos, entre otras cosas, al cuento de hadas.

Decimos que entre otras cosas porque, sin lugar a dudas, el discurso religioso y, sobre todo, las persecuciones heréticas han tenido mucho que ver en esta separación dicotómica, altamente congruente con la moral medieval marcadamente binaria –y a la cual nos remitimos pues, como lo hemos señalado, la Edad Media es el “caldo” en el que se cuece el cuento de hadas-, que ha hecho de las brujas seres perseguidos y quemados, acusadas de estar al servicio del Mal y de copular con el Demonio.

Casi podríamos decir que bruja buena y hada mala son oxímorons, o, si se quiere, que una bruja buena es un hada, así como un hada mala es una bruja. Pero para llegar a esta simplificación, a esta reducción, fue necesario que se decantaran ciertos ordenadores de

sentido hasta alcanzar un valor alegórico, que no necesariamente se condice con la realidad sino que, como en toda alegoría,⁵² intenta explicarla a partir del uso de metáforas.

La bruja y el hada serían entonces como el anverso y el reverso de la misma moneda, representarían las figuras del bien y del mal. El hada madrina y la bruja madrastra nos hablan de la ausencia de la figura materna, nos dicen de una madre ausente que se hace manifiesta a través de estas dos imágenes que nunca la cubren por completo, pero que de continuo recuerdan la ambivalencia humana: la bondad y la maldad como partes constitutivas de su naturaleza.

Los cuentos de hadas nos hablan sin cesar de madres ausentes, generalmente muertas, y de padres pusilánimes y pasivos que dejan la crianza de sus hijos/as en manos de madrastras competitivas, celosas, vanidosas y codiciosas. El alter ego de esa madre-muerta, pura bondad en su idealización, será el hada-madrina, así como el alter ego de la madrastra será la bruja.

Es interesante aludir, para ilustrar esta hipótesis, a la teoría que sustenta y desarrolla Claude Lecouteux en su libro *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*.⁵³ Lecouteux señala, entre otras cosas, que a la separación cuerpo-alma, propia del cristianismo se corresponde, en el mundo pagano, la idea de *desdoblamiento*.

En la Edad Media, la noción de Doble es barrida por la Iglesia, que la sustituye por "alma" o "espíritu"... La creencia es demasiado irracional, tiene que entrar en los cánones o desaparecer (pág 137)

Vale decir: mientras que en los discursos oficializados la idea de Doble desaparece, en los discursos populares y paganos, no controlados (como el cuento de hadas), esta idea persiste.

⁵² Nos interesa dejar en claro que utilizamos el término "alegoría" en el sentido tradicional y no con el valor que le daría, en el siglo XX, el teórico alemán Walter Benjamín, tan en boga en la actualidad.

⁵³ Claude Lecouteux: *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Barcelona, José J. De Olañeta, 1999.

Si el alma pone en contacto al hombre con Dios, el Doble pone en contacto al pagano con el cosmos entero, incluido el más allá. Pero el otro mundo, según parece, no es el de los dioses; es el de los muertos, el de la ultratumba de donde viene todo conocimiento, reserva de todas las potencialidades de cada individuo y de cada familia (pág 39)

Lecouteux señala que tras todos estos relatos se puede adivinar un pensamiento simple y profundo: el hombre solo no es nada, tiene que reunir en sí mismo dos principios: el espiritual y el material, o sea, ligarse a su Doble.

Somos sumamente conscientes de que, si bien nos hemos referido a las hadas al comienzo de este capítulo, en cierta forma venimos postergando una pregunta que no podemos eludir del mismo modo en que no podemos eludir su respuesta, y esa pregunta es: *¿Qué son las hadas?* o *¿Quiénes son las hadas?* La respuesta no es nada sencilla, sobre todo en el contexto desde el que las estamos abordando, el del cuento de hadas. Porque, claro está, hay otra pregunta dando vueltas que se podría formular de la siguiente manera: *¿Existen las hadas fuera de los cuentos de hadas?* Y la respuesta es, aunque parezca irrisoria, *sí*, existen las hadas fuera de los cuentos de hadas, existen en la cosmovisión medieval, del mismo modo en que existen las brujas, los súcubos, los íncubos o el mismísimo Demonio. Claro que, estas hadas no son las mismas que las de los cuentos, pues la literatura (el imaginario) las ha hecho participar bajo la fuerza del estereotipo. Veamos, pues, al margen de las opiniones de Katharine Briggs antes citadas, otras opiniones e ideas acerca de las hadas.

J.C.Cooper cita la definición del pastor escocés Robert Kirk que dice que

Estas Hadas son de una naturaleza intermedia entre el Hombre y el Angel, lo mismo que se pensaba que los demonios eran viejos. Son de espíritu inteligente y laborioso y cuerpo mutable y sutil, como el llamado Astral, con una naturaleza parecida al de una nube condensada, y se ven mejor en el crepúsculo. Estos cuerpos resultan tan fáciles de manejar para los sutiles Espíritus que los habitan, que pueden hacer que aparezcan y desaparezcan a su gusto⁵⁴

⁵⁴ J.C. Cooper: Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos. Barcelona, Sirio, 1998. (pág. 59)

Pero para entender aún mejor la idea medieval acerca de las Hadas y su pertenencia al panteón de los seres imago-reales, nada mejor que atender a la teoría que asegura que cuando tuvo lugar la guerra en los Cielos, los que lucharon junto a Dios permanecieron en el Cielo, los ángeles de Lucifer se marcharon con él al infierno, mientras que los que permanecieron neutrales se mantuvieron alejados de ambos bandos y se quedaron en la tierra como hadas. Algunas tradiciones han asociado a las hadas y los ángeles con los fallecidos y equiparan el mundo de las hadas con el reino de los muertos, puesto que suelen vivir en cúpulas subterráneas (pág.61)

Son muchas las definiciones, interpretaciones y genealogías que podemos rastrear acerca de las hadas y, desde ya, no todas ellas coinciden. Lo importante, a los efectos de nuestra lectura, es entender que primeramente las hadas nacen y se arraigan en el espacio de las creencias populares, ya sea como seres incorpóreos, de orden genérico o inmersos en la neutralidad, en un estado intermedio entre lo divino y lo demoníaco, entre lo natural y lo sobrenatural. Luego de ello, las hadas pasarán a formar parte de las historias maravillosas, funcionando como *deus-ex-machina*: ayudantes, guardianas y mágicas, representantes del bien, “como caídas del cielo”.

El espacio de la magia, propio de las hadas, es estudiado, entre otros, por Richard Kieckhfer, quien precisamente resalta el espacio de "entre", señalado anteriormente, propio de las hadas. Kieckhfer entiende y analiza a la Magia como punto de intersección entre la religión y la ciencia; como encuentro entre la cultura popular y la cultura erudita; encrucijada entre ficción y realidad.

La literatura de ficción de la Europa medieval refleja a veces la realidad de la vida de la época y a veces la distorsiona; en ocasiones proporcionó vías de escape de la realidad y a veces ofreció ideales para ser imitados. Cuando este tipo de literatura resaltó los rasgos distintivos de los hechiceros, hadas y otros profesionales de la magia, quizá no los presentó con demasiado realismo.

A pesar de ello, la magia que describe la literatura medieval tenía similitudes con las prácticas mágicas reales, similitudes difíciles de precisar pero interesantes de desentrañar⁵⁵

Tal es la pertenencia de las hadas al espacio de lo "real" que cuando San Agustín elabora el inventario de las "supersticiones" que el cristianismo debe evitar y repudiar incluye a las hadas (fata) en el vocabulario de la mitología de la cristiandad.⁵⁶

¿Queremos decir con esto que las Hadas existen? Para responder a esta pregunta creemos necesario señalar dos cosas. Primero, (ya lo hemos tomado prestado de Ana María Fernández): **no debemos pensar los discursos fuera de la demanda social en la que se constituyen.** Las hadas son una construcción de sentido surgida en un momento histórico y social particular. Nacidas de la mano de la "superstición" ocupan un lugar al lado de las brujas y los demonios.

Segundo, debemos atender a la impertinencia de la pregunta: ¿Qué nos estamos planteado cuando nos preguntamos acerca de la existencia de algo?

b. Las brujas: de la transgresión a la escoba

Pocos dichos son tan sabios como los refranes populares: "*En las brujas no creo, pero que las hay, las hay*". Nuevamente aparecen planteados y enfrentados dos órdenes relacionados con el conocimiento: la creencia y la existencia. La superstición como encrucijada.

Pero una diferencia radical separa a las hadas de las brujas: las hadas pertenecen desde su nacimiento al orden de lo sobrenatural, mientras que las brujas deben sufrir un doble

⁵⁵ Richard Kieckhefer: *La magia en la Edad Media*. Barcelona, Drakontos 1992 pág 9

⁵⁶ Cf Jean Claude Schmitt *Historia de la superstición*. Drakontos, Barcelona, 1992 pág 25

proceso: van de lo real a lo sobrenatural. Asimismo, no debemos perder de vista que brujas y hadas son producto del mismo momento social (de las mismas demandas).

Porque, **¿qué es una bruja?** Aquí volvemos a toparnos con una doble respuesta o, para ser más precisas, con una doble posibilidad (como mínimo) de definición. De hecho, las brujas "sociales" son bastante diferentes a las brujas literarias (aunque, sin lugar a dudas, las segundas estén inspiradas en las primeras).

En primer lugar, la bruja es, aún más que en el caso de las hadas, un efecto de la imposición de sentido. Imposición ligada indisolublemente con un gesto de marginalidad y "mala prensa" hacia el elemento que se constituye en peligro para el orden impuesto e institucionalizado (el de la Iglesia). Las brujas son nada más ni nada menos que mujeres transgresoras en aquellos ámbitos que constituyen las zonas prohibidas (Foucault)⁵⁷: las regiones de la sexualidad, la política (el discurso) y la razón. No es de extrañar, entonces, que se las acuse insistentemente de locas enajenadas y depravadas sexuales. El deseo y el saber de las brujas hacen peligrar el espacio de poder. Las brujas se mueven en el margen, porque pertenecen al margen, a lo excluido, y desde allí amenazan con minar las estructuras. Se trata de mujeres capaces de desobedecer, mujeres sin miedo, exploradoras del mundo y de la naturaleza, cuestionadoras innatas.

El que se las represente como viejas feas tiene que ver con que muchas veces se trataba de mujeres viudas pertenecientes a zonas rurales "liberadas" de las ataduras maritales, aunque, de más está decir, no todas las brujas eran (y son) viejas feas. Se trata del comienzo de una imagen estereotipada que luego trascenderá lo "social" para adentrarse en el imaginario colectivo y en su cristalización literaria.

⁵⁷ Michel Foucault: *Historia de la sexualidad - 1. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI Editores, 1987. (15ª edic); 2- *El uso de los placeres*. México, Siglo Veintiuno Editores, 1986.

Es sabido que estas brujas han sido perseguidas y sometidas a juicios irrisorios (desde el punto de vista de la racionalidad, pues si algo escapa a los Tribunales Inquisidores es la idea de Razón lógica, episodio éste claramente ilustrado, entre otros, por Umberto Eco en *El nombre de la rosa*, durante el juicio al que se ven sometidos la mujer, acusada de brujería, y Salvatore). Sospechadas de copular con el demonio, de hechizar con amuletos y malas artes, de beberse la sangre de los niños recién nacidos, de cabalgar por la noche montadas sobre lomos de animales o sobre escobas, lo que se intenta (y de hecho se logra) es deshacerse de ellas, silenciar sus voces, anular su presencia.

El *Canon Episcopi*⁵⁸ es un documento perteneciente al año 900 que da clara cuenta de lo que acabamos de explicar y al que cabe considerar un tratado:

Algunas mujeres malvadas se han dejado pervertir por el diablo y descarriar por ilusiones y fantasías inducidas por los demonios, de manera que creen salir de noche montadas a lomos de animales en compañía de Diana, la diosa pagana, y una horda de mujeres. Creen recorrer enormes distancias en pleno silencio de la noche. Dicen obedecer a las órdenes de Diana, la cual las llama al parecer ciertas noches para que le presenten servicio... Son muchas las personas que creen que esto es cierto, aunque es un error pagano creer en la existencia de cualquier divinidad distinta de Dios... Es el Diablo y no Dios, quien inculca tales fantasías en las mentes de las personas que no tienen fe. En efecto, Satanás tiene poder para transformarse en la figura de un ángel de luz. De esta forma se apodera y esclaviza la mente de una mujer miserable y se transforma adoptando la forma de distintas personas. Hace que esta mente ilusa vea cosas extrañas y gentes desconocidas, y las embarca en viajes extraños. Esto no ocurre más que en la mente, pero las personas que carecen de fe creen que esto ocurre también en el plano espiritual

Es interesante observar cómo con el correr de los años, lo que aún en el siglo X era considerado como superstición se va acercando más y más hacia el lado de la creencia concreta, vale decir, así como existe el mal y su representante es Satanás, existen las brujas, simples mujeres indisciplinadas al servicio del Mal.

⁵⁸ S/D pág. 68

El documento más preciso y más acusador de todos ellos es el *Malleus Maleficarum* o Martillo de las brujas, escrito en 1486 por Jaime Sprenger y Enrique Institoris – llamativamente seis años antes de entrar en la Modernidad-, libro éste que instiga fuertemente a la caza de brujas. Por otro lado, la invención de la imprenta en la década de 1450, precisamente cuando se estaban popularizando los tratados sobre brujería, contribuyó a la propagación de la fobia a las brujas.

Las mujeres son por naturaleza más impresionables... Se van fácilmente de lengua y son incapaces de ocultar a sus compañeras las cosas que han conocido con malas artes... Las mujeres son intelectualmente como niños... Es más carnal que el hombre, lo que salta a la vista a tenor de sus innumerables abominaciones carnales... Es un animal imperfecto, siempre engañando... Así, pues, una mujer mala es por naturaleza más propensa a flaquear en su fe y, consecuentemente, a abjurar de la fe, que es, precisamente, la raíz de la brujería. Lo mismo que por su falta de inteligencia es más propensa a abjurar de la fe, por su falta de afectos y exceso de pasiones desordenadas buscan, traman e infligen asimismo actos de venganza a través ya de la brujería ya de alguna artimaña (El subrayado es nuestro).⁵⁹

En rigor, estas mujeres "reales" se irán cargando de toda una simbología ligada al mundo de lo sobrenatural. Inmersas dentro de un espacio de transgresión se las irá corriendo hacia el "margen" hasta apartarlas del ámbito de lo público y oficial para finalmente insertarlas dentro del imaginario de la superstición demoníaca (que implica en sí misma una divergencia o una contradicción, aquella de "no creo en las brujas, pero que las hay, las hay", pues las brujas –como entidad- generan al mismo tiempo la creencia y la negación de la creencia). Como señala Claude Lecouteux:

Si hay un tema que ha gozado de una popularidad extraordinaria es el del vuelo de las brujas. Ahora bien, hay dos opiniones divergentes sobre él: o se lo considera una realidad, o se ve en él una ilusión diabólica⁶⁰

⁵⁹ Julio Caro Baroja: *Las brujas y su mundo. Un estudio antropológico de la sociedad en una época oscura.* Alianza, Madrid, 1993 pág 128

⁶⁰ Claude Lecoutex op.cit. pág 91

Hadas y Brujas, en un primer momento, prácticamente no se diferenciaban dentro de las construcciones imaginarias; un claro ejemplo de ello lo encontramos en *La leyenda Dorada* que, Santiago de la Voragine (Jacopo da Varagine) redacta hacia 1250, está insertada la *Vida de San Germán* (+448) pero, con respecto a la *Vita* primitiva compuesta por Constancio de Lyon hacia 475-480, el texto tiene interpolaciones, entre ellas la siguiente:

Un día que había recibido hospitalidad en un lugar, San Germán se asombró al ver que, tras la cena, ponían la mesa, y preguntó para quién preparaban otra comida. Puesto que le dijeron que era para las buenas señoras que van de noche - o sea las hadas o las brujas, decidió pasar la noche en vela (pág. 94) (El subrayado es nuestro)

Entonces: hadas y brujas son buenas señoras. O, hadas y brujas vuelan de noche. O, ya las hadas son seres ligados a lo demoníaco, ya especie de ángeles caídos o simplemente ángeles. En definitiva, no es tan clara la diferencia entre unas y otras. Y esto, como en el caso de la “mujer sabia” o “comadrona” de los cuentos de los hermanos Grimm, se advierte sobre todo en la tradición germánica. Sirva de ejemplo el caso de la bruja de “Hänsel y Gretel”, quien primero se les aparece a los niños como una abuela adorable que “*Les preparó una buena comida, con leche y buñuelos con azúcar, y manzanas y nueces*”⁶¹, pero luego revela su carácter, no sólo de bruja sino, en gran medida, de ogresa, ya que a este personaje menos explotado pero presente en los relatos de las dos grandes tradiciones clásicas –pensemos en la suegra de Bella Durmiente de la versión de Perrault- le corresponde el espeluznante rasgo de alimentarse de niños –o jovencitas, siempre que sean tiernas.

Y en este punto no podemos dejar de nombrar a la gran figura de la tradición rusa, ambigua por antonomasia: la Baba-Yaga, la abuela bruja que vive en el bosque y se come a las personas “como si fueran pollitos”.⁶² Porque si, por un lado, cuando Basilisa llega a su casa

⁶¹ Jacob y Wilhelm Grimm: “Hänsel y Gretel” en: *Cuentos*. Madrid, Alianza, 1995 [9ª reimp.]. pág. 23.

⁶² “Basilisa la hermosa” en: *El pájaro de fuego. Cuentos populares rusos*. Moscú, Progreso, 1973. (s/pág.)

hace todo lo posible por comérsela –en un paralelismo notorio con la bruja de Hänsel y Gretel- encargándole tareas imposibles de cumplir –al igual que la madrastra de Cenicienta en la versión de los hermanos Grimm, ya que en gran medida Basilisa es la Cenicienta rusa, por más que su pasaporte a la felicidad no sea “la chinela de cristal” sino la tela maravillosa a partir de la cual el zarevich la conoce y decide casarse con ella-, por otro, será gracias al cráneo de ojos ardientes que se lleva de su casa que la joven podrá deshacerse de la odiosa madrastra y las perversas hermanastras, pues el fuego de Baba-Yaga consume la maldad.

Larga es la genealogía de estos seres "femeninos" (aunque algunas definiciones, como la de Jesús Callejo se ocupan de decirnos que no tienen sexo –como los ángeles-) e imposible de rastrear. Baste, de momento, advertir que sus atributos de buenas y malas llegarán con el tiempo, con la construcción de nuevos ordenadores de sentido, con la necesidad de respuesta a otros imaginarios culturales.

Lo importante a los efectos de este trabajo es señalar que el cuento de hadas es el que se ocupará de "asentar" este imaginario, el que se ocupará de darle una forma definitiva. Así las hadas madrinas "aparecerán" para ayudar a las heroínas a encontrar la felicidad y las brujas madrastras "volarán" para intentar procurar lo contrario.

Eso sí, más allá del bien y del mal, ambas figuras (que no podemos dejar de ver como femeninas) se enfrentarán ostentando el poder de su instrumento fálico: la varita y la escoba mágicas.

c- ¿Príncipe estás?

Si las Princesas –verdaderas o devenidas tales desde su condición de plebeyas- son inseparables del cuento de hadas básicamente como **función** –según lo hemos señalado-, ¿qué

decir de los Príncipes? Sin ellos, las princesas verdaderas seguirían dormidas (la Bella Durmiente), perdidas en la pululación de ávidos simulacros (la princesa auténtica del cuento de Andersen), o expuestas a lo celos letales de la madrastra-bruja-ogresa (Blancanieves), y las plebeyas se verían condenadas a permanecer en su desgraciado lugar junto al fuego (Cenicienta) o a padecer la frivolidad de sus hermanas (Bella). Gracias a su intervención, entonces, se produce la “redención” o “anagnórisis” de las jovencitas, aportando, además, su condición de “hombres de rango y dinero”. Ya lo hemos dicho antes con Dolores Juliano: el cuento de hadas es quizás el único relato de nuestra cultura donde encontramos la imagen de "hombre objeto", entendiendo por tal el que es válido principalmente por elementos físicos o de status. En relación con esto, de él nunca se detallan las condiciones individuales, sólo la valentía y, en algunos casos, la bondad perseverante (pensamos en la poetizada Bestia y su “paciencia” ante las oscilaciones de la Bella). El príncipe es el príncipe, y eso es todo. Nunca tiene nombre ni atributos y sólo le caben dos “actividades”: la más común, consiste en andar por la comarca fuera del tiempo y el espacio inaugurada por el “Había una vez...” ritual en busca de princesas o plebeyas que rescatar, para formar su feliz familia alimentada de perdices, en la típica actitud emprendedora de “Príncipe Azul”, “Príncipe Valiente”, “White Knight” o “Prince Charmant”. La otra –menos frecuente pero también importante-: esperar que aparezca una jovencita –princesa o plebeya- que lo salve del encantamiento de algún mago o bruja, por el cual su apostura natural ha sido transmutada en alguna repulsiva forma del mundo animal: la Bestia o el príncipe sapo. Pero, y he aquí el pequeño matiz que sigue manteniendo al Príncipe como “hombre objeto” en el relato tradicional: por más que el Príncipe dependa de una jovencita tierna o una princesa generosa para volver a su condición de tal, la recuperación siempre opera como una recompensa para la protagonista femenina:

Bella será elevada a la condición de princesa riquísima y la princesa de “El príncipe sapo” tendrá marido, a diferencia de sus egoístas y melindrosas hermanas.

En este punto no podemos dejar de referirnos a las peculiaridades que presenta, dentro de esta dialéctica entre Princesas pasivas/Príncipes activos pero objeto, el cuento de hadas ruso. En efecto, esta tradición parece invertir la relación habitual, ya que es la única que nos ofrece, junto con una Cenicienta (Basilisa la hermosa), un príncipe/Cenicienta (El caballito mago) y una Princesa rana (La princesita rana), cuentos donde además, tienen un papel absolutamente destacado y fundamental los animales-ayudantes mágicos, pero en esto nos centraremos a continuación.

Retengamos, para terminar, la ambigüedad básica que hemos destacado: Princesas pasivas, por un lado, y Príncipes activos, por el otro, pero siempre, “hombres objeto”, factor éste que, sin duda, ha abierto la posibilidad de las sucesivas reivindicaciones y críticas genéricas en que se explayó el siglo XX.

II- REESCRITURA DEL CUENTO DE HADAS

"...la hemorragia se produce a través del encuentro con una mujer anciana, nunca con un hombre; y, de acuerdo con la Biblia, la menstruación se heredaba de mujer a mujer", dice Bruno Bettelheim, refiriéndose a La bella durmiente del bosque, en su estudio Psicoanálisis de los cuentos de hadas.

Esta pertenencia de la hemorragia a la heredad femenina nos parece oportuna para utilizarla como metáfora inicial del presente capítulo que se propone plantear al cuento de hadas también como un espacio de la heredad femenina, o para ser más precisos, de la transmisión mujer a mujer.

Bruno Bettelheim señala en su libro la utilización de un mismo vocablo en inglés **curse** para significar, al mismo tiempo, maldición y menstruación.

Si esta maldición es heredada de un encuentro cuerpo a cuerpo, el cuento de hadas, heredado de la misma forma, puede llegar a leerse como un lugar desde donde enfrentar dicha hemorrágica maldición. (En todo caso, si la hemorragia/maldición es genérica, habría que plantear al cuento de hadas como acceso a la construcción de un sujeto individual).

Queda, entonces, explicar, de dónde surge esta hipótesis de considerar al cuento de hadas como espacio de lo femenino.

Comencemos esta propuesta intentando encontrar el "había una vez" de la historia. Pensemos, por ejemplo, que las mujeres, ante la necesidad de plantear otros modelos femeninos que se opusieran a esa imagen estereotipada e impuesta por el mundo patriarcal, aprovechan la vía de comunicación menos controlada: la de los cuentos infantiles, a través de los cuales narraban situaciones en donde ellas eran las protagonistas, tomaban decisiones propias y eran capaces de enfrentar al "mal" con el fin de obtener riqueza y poder.

Como ya se ha señalado antes, Dolores Juliano, en *El juego de las astucias* propone una lectura del cuento tradicional, como un espacio de comunicación y de reivindicación femeninas, como se puede ver en la siguiente cita

En los cuentos no entran los temas que preocupan a los hombres, la infidelidad femenina, por ejemplo, pero se discuten largamente la autoridad del padre, la esclavitud del trabajo doméstico, la necesidad de solidarizarse con los hermanos en lugar de con el grupo de alianza, el triunfo de los débiles inteligentes sobre los fuertes tontos, etc. Incluso en el caso de las mujeres "malas", éstas no son las que abandonan sus "deberes" como propone la ética masculina, sino las que cumplen un rol específico: "las madrastras" -con lo que en el fondo lo que se cuestiona es el derecho del hombre a contraer nuevo matrimonio- pero aún así son autónomas y nunca se enfrentan con las "buenas" por celos por el amor de un hombre sino por ámbitos de poder.⁶³

Podemos pensar, entonces, con esta autora, que mientras la producción intelectual masculina, configurada como historia y literatura oficial, minimizaba la presencia femenina,

⁶³ Dolores Juliano: *EL juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid. Cuadernos inacabados, 1992, pág. 37

haciéndola desaparecer incluso de los ámbitos productivos y político en que actuaba, la producción femenina ampliaba e idealizaba sus posibilidades. (pág. 13)

Bruno Bettelheim aborda el estudio de los cuentos de hadas y su influencia sobre la educación y el inconsciente de los niños poniendo de relieve su función liberadora y formativa para la mentalidad infantil. Allí analiza, con especial énfasis, una serie de cuentos cuyas protagonistas son mujeres (Blancanieves, Cenicienta, Caperucita, La Bella Durmiente, Ricitos de Oro) y dice:

Sabemos [...] que estas historias citan experiencias exclusivamente femeninas e ilustran las etapas por las que tiene que pasar la mujer antes de alcanzar la plena feminidad.⁶⁴

Si bien Bruno Bettelheim plantea expresamente el objetivo de su análisis, que consiste en:

...mostrar, cómo dichos relatos representan, de forma imaginaria, la esencia del proceso del desarrollo humano normal, y cómo logran que éste sea lo suficientemente atractivo como para que el niño se comprometa con él. Este proceso de crecimiento empieza con la resistencia hacia los padres y el temor a la madurez, terminando cuando el joven se ha encontrado ya a sí mismo, ha logrado una independencia psicológica y madurez moral, y no ve ya al otro sexo como algo terrible o demoníaco, sino que se siente capaz de relacionarse positivamente con él. (pág. 21)

Proponemos, dado que el mismo Bettelheim reconoce o afirma que ciertos cuentos citan experiencias exclusivamente femeninas, leer en clave algunos fragmentos de su análisis.

La clave o ecuación sería la siguiente: los padres son a los hijos como los hombres a las mujeres.

$$\begin{array}{ccc} \text{padres} & & \text{hombres} \\ \text{-----} & = & \text{-----} \\ \text{hijos} & & \text{mujeres} \end{array}$$

Creemos que la relación de igualdad entre ambos miembros no necesita mucha explicación.

⁶⁴ Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, México, Grijalbo, 1988, pág. 329

Para señalar la relación padres=hombres no se nos ocurre ningún vocablo más preciso que **patriarcalidad**, término que congrega a ambos. Seres que ostentan el discurso oficial y ocupan el espacio de poder/saber.

En tanto que hijos=mujeres, se encuentran relacionados desde el espacio de carencia en que les toca vivir. Ambos "son dichos" y regidos. En todo caso ambos son "en menos" (aunque, desde ya, por muy diversas razones).

En tal sentido, Ana María Fernández, en *La mujer de la Ilusión* señala que hasta el Renacimiento no existe, todavía, una medicina que cuente a las mujeres ni a los niños entre sus pacientes; la obstetricia se halla abandonada a las comadronas (que poseen un status inferior a los médicos).⁶⁵

De este modo, aplicando la fórmula señalada, ¿cómo leeríamos fragmentos como los siguientes?:

1- "El argumento central de todas las versiones de es que, por más que los **padres** intenten impedir el florecimiento sexual de su **hija** éste se producirá de modo implacable. Además, los obstinados e imprudentes esfuerzos de los **padres** no conseguirán más que evitar que la madurez se alcance en el momento preciso".⁶⁶

2- "*La Cenicienta* es un cuento que atrae tanto a los niños como a las niñas, ya que ambos sexos experimentan por igual la **rivalidad fraterna** y desean, del mismo modo, ser arrancados de su **humillante posición**, para así **sobrepasar a aquellos que parecen superiores**." (pág. 335)

3- "Cenicienta trata de los sufrimientos que la **rivalidad fraterna** origina, de la realización de deseos, del **triunfo del humilde**, del reconocimiento del mérito aún cuando se

⁶⁵ Ana María Fernández: op.cit. pág. 77

⁶⁶ Bruno Bettelheim, op.cit. pág. 323

halle oculto bajo unos harapos, de la virtud recompensada y del castigo del malvado, es pues, una historia íntegra". (pág. 336)

Podríamos transcribir otras citas, pero pensamos que, a modo de ilustración es suficiente.

Reiteramos: si bien el objetivo claramente especificado de Bruno Bettelheim al analizar el cuento de hadas es mostrar cómo dichos relatos representan la esencia del proceso del desarrollo humano normal y cómo logran que éste sea lo suficientemente atractivo como para que el niño se comprometa con él, podemos, mediante el reemplazo en clave propuesto, leer, sobre todo en aquellos cuentos de heroínas femeninas, un relato donde se propone una reivindicación y una posibilidad de superación y compensación a las condiciones sociales de la mujer.

Sabemos que los cuentos tradicionales tal como llegan a nosotros, ya impresos, han sufrido un largo proceso, atravesando momentos de distorsión, de "filtraje", en términos de adecuar a valores de hombre con "formación literaria", buena posición económica y habitantes de ciudades (como eran prácticamente todos los recopiladores); pero también sabemos que esos relatos han sido generados y transmitidos mayoritariamente por mujeres analfabetas, pobres y de áreas rurales. (Bien explica Bettelheim, en este aspecto, como Perrault, el narrador académico de la corte francesa, se aparta muchas veces de las historias originales por no considerarlas dignas de sus nobles y cortesanos auditores).

Estas mujeres, inmersas en el ámbito doméstico, encargadas de la educación y cuidado de los niños, construían estas historias donde dejaban traslucir su visión del mundo y sus enseñanzas y donde configuraban su manera de interpretar la realidad. Sin duda, dicha experiencia de referencialidad oral, además de sufrir los embates propios de cualquier oralidad, ha ido configurando una malla de voces que, heredadas como la hemorragia, representan un cuerpo a cuerpo generador de un discurso de orden dialéctico en donde se hace

manifiesta la participación genérica y una experiencia histórica compartida, no olvidemos que, de acuerdo con Bourdieu los actos de nominación tienen el poder de hacer los grupos, constituyendo su sentido común y sus consensos.

En esta perspectiva, los cuentos tradicionales no sólo reflejaban una imagen más o menos idealizada o crítica de la sociedad que los generaba, sino que con frecuencia se centraban específicamente en la problemática de las mujeres del grupo.... Así vemos que en los cuentos tradicionales los protagonistas son mayoritariamente mujeres, o en los casos en que el papel principal es cumplido por hombres, éstos presentan ciertas particularidades que permiten la identificación de la relatora con sus vicisitudes. Estas particularidades pueden ser laborales: los protagonistas de los cuentos son sastres, como en el caso de El sastrecillo Valiente, o pueden presentar características físicas semejantes a las que se les atribuyen, como ser pequeños o débiles, como en el caso de Pulgarcito. Así el cuento tradicional puede definirse como una forma preferente y codificada de transmisión simbólica de sus conflictos.⁶⁷

Es interesante observar cómo este espíritu genérico y colectivo que aspira a la individuación y que se manifiesta en el cuento de hadas a través de un discurso de orden liberador, o quizás sea mejor decir evasivo, encuentra un correlato en la figura elegida para su representación: las **Hadas**.

Según Jesús Callejo:

Las hadas pertenecen al género femenino [...] Tradicionalmente, al hombre se le ha considerado compuesto por varias naturalezas, las cuales, abreviando, podrían establecerse en cuerpo, mente, alma y espíritu, cada una de ellas con una densidad y vibración determinada y compleja. Cuando nos referimos a los seres elementales, el tema se simplifica mucho más, pues estos personajes extraordinarios carecen de varias de estas naturalezas, reduciéndose tan sólo, a un cuerpo (más sutil que el humano, compuesto con las más puras partículas del elemento en el que habitan, lo que da lugar a que se puedan transformar y sean visibles) y a un **espíritu colectivo**, nunca individual, que forma parte de un "grupo-germen", o alma grupal, según a la familia que pertenezcan (hadas, duendes, gnomos, etc). Al morir, simplemente se desintegran en ese elemento colectivo original.⁶⁸

1-- La utopía: hadas, mujer sujeto del deseo y matriarcado primitivo.

⁶⁷ Dolores Juliano: op.cit. pág. 72

⁶⁸ Jesús Callejo: *Hadas: guía de los seres mágicos de España*. Madrid, 1995, pág. 36

Rosa María Rodríguez Magda, en el Capítulo V: “Una genealogía de la mujer como objeto/sujeto del deseo”, del libro *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia* propone muy bella e inteligentemente la idea de que la mujer es un invención reciente, para lo cual realiza un rastreo histórico desde la Grecia Antigua hasta el Siglo XII, momento en que la mujer "se convierte simplemente en sujeto: concepto lleno y complejo que implica mucho más que el mero reconocimiento por su aspecto físico o como objeto de deseo; un momento en que la mujer empieza a problematizarse como objeto de discurso, aún cuando ese discurso sea el discurso de otro."⁶⁹

Según esta autora hay un momento a partir del cual la mujer es pensable y ese momento es el S XII, cuando la poesía **Trovadoresca y el Amor Cortés** proponen un nuevo discurso para la relación hombre-mujer.

¿Cómo es posible que en un panorama tal se junten las circunstancias para producir la ruptura epistemológica que dará lugar a la noción de mujer como sujeto y objeto de deseo? Es sin duda un curioso entrecruzamiento de serie, pero serán los esquemas de la retórica cortés quienes pervivan hasta nuestros días, y a través de los cuales el hombre piense su relación con la mujer y la mujer se reconozca a sí misma en relación al amor y al varón. (pág. 92)

Agrega Rodríguez Magda que intentar una genealogía de lo femenino es rastrear también en dos conceptos parejos: el sexo y el amor, es a través de ellos que el varón, detentador del discurso, viene a tropezar con un obstáculo, la mujer, que abrirá todo un campo de problematizaciones y trabajos de conceptualización. (pág. 82)

Ahora bien, por otro lado sabemos que intentar fijar el origen de los diferentes cuentos de hadas es una tarea demasiado compleja, pero también sabemos que el momento de configuración, antes de que Perrault o los hermanos Grimm, entre otros, los fijaran por escrito, es la Edad Media, momento histórico que da lugar al surgimiento de las **brujas**, los castillos, príncipes y caballeros.

⁶⁹ Rosa María Rodríguez Magda: “Una genealogía de la mujer como objeto/sujeto del deseo” en *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Madrid, Anthropos, 1994, pág. 80

¿No es sorprendente que, a pesar de manifestar diferencias muy profundas, la trovadoresca con su teoría del Amor Cortés y la construcción de la mujer como sujeto-objeto del deseo, surja casi conjuntamente con el cuento de hadas, donde la mujer se configura como un sujeto-objeto de deseo y donde el amor le posibilita el acceso a un espacio de poder?

Por un lado, la nobleza:

Será en el seno de la más alta aristocracia, y aún en aquella que por defender el sistema feudal ostenta una postura más conservadora, donde nazca una visión de la mujer más liberadora y halagüeña para ella. (pág. 93)

Por otro lado, las clases bajas: será en el seno de las clases más bajas, en las zonas rurales, allí donde las mujeres experimentan todo el rigor de la marginalidad, donde nazca una visión de la mujer, que, soñando con un mundo de hadas, pretende lograr su autodeterminación e, incluso como Cenicienta, ascender en la escala social.

Hemos desarrollado anteriormente la teoría de que el cuento maravilloso pertenecía al ámbito de la tradición oral femenina, discurso que, fuera del control de los hombres, las mujeres relataban a sus hijos, transmitiendo así historias en las que ellas eran las protagonistas y decidían por sí mismas.

Sin dudas, allí las mujeres se instituían como sujetos-objetos del discurso, manifestando su deseo de llegar a espacios vedados (por eso tal vez sea tan recurrente el tema de la joven que llega a princesa, la pobre que llega a rica).

El Amor Cortés, sin la participación de ciertas mujeres que ostentaron un poder y un lugar de privilegio, tampoco hubiera sido posible.

Acaso todo ello no hubiera llegado a producirse de la misma manera si en el cruce de las culturas Leonor, condesa de Poitu, duquesa de Aquitania, reina de Francia y de Inglaterra, aunando el tema bretón al tratamiento de los trovadores, no hubiera ejercido un patronazgo cultural, que, prolongado por Adela de Champagne, Ermergarda de Narbona y sobre todo por Marie de la Champagne, introdujeron la perspectiva femenina en la producción literaria del momento. (pág. 96)

Dice Rodríguez Magda: "*Intentar una genealogía de lo femenino es rastrear también en dos conceptos parejos: el amor y el sexo*".

La trovadoresca y el cuento de hadas, como que nacen de clases sociales diferentes y situaciones también diferentes, proponen conceptos para el amor y el sexo totalmente disímiles, pero donde la mujer ejerce el protagonismo.

Las **damas** reniegan de un sexo sin amor, debido a la "obligatoriedad conyugal" destinada a la procreación del linaje. Sus "amados" serán vasallos, hombres de inferioridad social, rendidos a su pies, que las amarán hasta la **pasión**.

Es así que la idea del amor nace unida a la de infidelidad.

Las **jóvenes-inocentes** de los cuentos de hadas representan el mundo virginal del amor puro. Sus "amados" serán príncipes, hombres-objeto de superioridad social que, prendados de su belleza, las amarán hasta el beso (Allí la pasión parece quedar excluida, tratándose siempre de un despertar sexual)

El apacible encuentro del príncipe y la princesa, su mutuo despertar, es un símbolo de lo que comporta la madurez; no sólo la armonía dentro de uno mismo sino también con el otro. Depende por completo del oyente el interpretar la llegada del príncipe en el momento preciso como el acontecimiento que provoca el despertar sexual o el nacimiento de un yo superior.⁷⁰

Otra diferencia, no menos importante, es que el amor cortés nace de referencializar una experiencia real, mientras que el cuento de hadas habla de una situación imaginaria, nacida de la idealización de un deseo.

Será por eso que Rodríguez Magda afirma:

Yo amo a las **hadas**, porque bailan enloquecidas en cualquier claro del bosque, porque moran bajo los lagos, y son a veces bellas o grotescas, inquietantes o poderosas. Es acaso la **única utopía femenina** que nos pertenece, como ese tercer deseo que nadie se atreve a consumir⁷¹

Las **hadas** planteadas como **única utopía femenina** que nos pertenece.

⁷⁰ Bruno Bettelheim: op.cit. pág. 328

⁷¹ Rosa María Rodríguez Magda: op.cit. pág. 103

Para Rodríguez Magda *"aportar la influencia celta es intentar restituir una línea mágica y femenina, reinventar de otra manera aquella hipótesis de Engels y Morgan del matriarcado primitivo."* (pág. 103)

En las leyendas celtas la mujer era considerada un ser divino y profético. Algo de ello hay en las hadas, según lo hemos señalado antes.

Cuando Bruno Bettelheim analiza la Cenicienta dice que este cuento trata únicamente de lo que representa **el ser degradado**.

Cenicienta es la expresión catártica, transformada en mito, de los deseos de la mujer oprimida y carenciada (abandonada por la madre, ignorada por el padre, esclavizada por la madrastra y burlada por las hermanastras) que anhela mostrar lo que hay en ella, lo que verdaderamente se esconde bajo esa polvorienta capa de ceniza que enmascara sus facciones. Por eso hablé del valor especular de este relato, Cenicienta es la heroína femenina más cercana a la injusta realidad que viven las fregonas, esas abuelas de nuestras tatarabuelas, que luego de trabajar durante todo el día, narraban, antes de dormirlas/os estas historias a sus hijas/os.

Con respecto a este relato Bruno Bettelheim señala que Cenicienta se puede considerar también como la diosa madre degradada, que, al final de la historia, renace de las cenizas como Fénix, el ave mítica.⁷²

Desde este lugar se puede leer en él, claramente, la problemática a la reivindicación femenina dentro de las cerradas estructuras patriarcales.

Aquí, Rodríguez Magda podría observar cómo, en el fondo (en los sentidos literal y literario) la influencia celta hace su juego permitiendo entrever que bajo toda una genealogía femenina censurada por el logofalocentrismo, un matriarcado primitivo se esconde.

⁷² Cf. Bruno Bettelheim: op.cit. pág. 356

2- Propuesta y abordaje de los textos

Ahora bien, la voz femenina, aquella que se expresaba en las historias infantiles creando un mundo mágico de liberación, autodeterminación, ascensión y confianza, se continúa ahora en una nueva voz que expresa, de diferentes modos y desde diversas ópticas, cuál es el largo camino que ha recorrido Cenicienta.

Hemos elegido para este análisis una serie de cuentos escritos por narradoras argentinas que hacen referencia metatextual a los cuentos maravillosos. Nos interesa observar cómo hoy aquellos cuentos inciden en la escritura de mujeres, de qué modo esos relatos fabulosos, transmitidos oralmente de generación en generación por nuestras abuelas, madres, tías y nanas han contribuido a la formación de un imaginario que logra manifestarse en la escritura, de un modo también mágico.

CRISTINA SISCAR, MARCELA SOLA, ANA MARIA SHUA. DE LA RUPTURA MELANCOLICA.

a) Cristina Siscar: "Más ecos de espejos"⁷³

Cristina Siscar recurre, en este relato, al espejo como elemento mágico que posibilita, por un lado, la magia en sí, y por otro representa el elemento simbólico que permite el enlace entre las generaciones de mujeres.

"Más ecos de espejos" es un título metafórico y sugerente. El eco y el espejo, enfrentados, remiten al infinito. El eco, multiplicación en sí, y el espejo, multiplicador por excelencia, proponen una imagen de sugestiva progresión geométrica. Pero ambos elementos no están escogidos al azar, sino que guardan un estrecho lazo con el espacio de la configuración femenina.

⁷³ En *Lugar de todos los nombres*, Buenos Aires, Puntosur, 1988. Todas las citas pertenecen a esta edición

El eco no es otro que el de las voces de antaño, es el tejido de las voces de aquellas mujeres que tramaron la historia. El eco es voz e imagen al mismo tiempo, o quizás sería más correcto decir que la imagen es eco, es voz.

El espejo es aquel objeto mágico que, como el de la madrastra de Blancanieves, no sabe mentir, que, como el de Alicia, permite el acceso a otro mundo, casualmente "invertido". Este objeto de carácter mágico llega a la vida de la niña no en cualquier momento, sino "en la edad de aprender a leer y a contar" (se cuentan números pero también se cuentan historias).

La protagonista de este relato no tiene un nombre, pero tiene parte de tres, quizás de cuatro. Ella tiene algo de Alicia, Cenicienta y Blancanieves, lo que equivale a decir que es todas ellas al mismo tiempo porque, como hemos explicado anteriormente todas ellas son una sola: el paradigma de la mujer que lucha por librarse de sus ataduras.

Las historias de estas tres heroínas le llegan a la niña bajo la forma de libro e imagen a través de la herencia familiar femenina. Si bien en este relato no se manifiesta la tradición bajo su expresión oral, se deja en claro que los relatos maravillosos pertenecen al ámbito de la heredad femenina.

La niña, que posee de Alicia el espejo, de Blancanieves los siete enanitos y de Cenicienta su destino de fregona y doméstica, frota el espejo durante las noches.

"Así, durante muchos años frotó el cristal todas las noches. Y de día, mientras frotaba pisos y cacerolas, alimentaba hijos propios, cosía, bordaba y tejía, no olvidaba dar brillo en su mente a la imagen que él le revelara en la niñez. . (pág. 41)

Es interesante prestar atención al nivel simbólico de este relato. El día se presenta como el elemento de la realidad y por lo tanto de la esclavitud doméstica y el hastío.

La noche es el momento de la fantasía y la preservación de lo privado y personal, cuando limpiar el cristal equivale a cuidar de la imagen y por lo tanto a preservar la historia de Blancanieves, Cenicienta y Alicia.

La imagen no es otra que la propia imagen, múltiple y una al mismo tiempo. Es la figura del deseo hecho realidad y de la autodeterminación. Dicha imagen, como se nos revela

al final del relato, no sólo es la propia imagen de la protagonista sino que es la representación de la liberación, puesto que para acceder a ella, la mujer, ya vieja, debe romper su promesa (promesa a la que se ve obligada, en este caso por una madre que guarda más bien el carácter de madrastra) como quien rompe una cadena.

"Supo que lo que más deseaba, antes de quedar ciega, era romper la férrea promesa como quien rompe una cadena."(pág 42)

Entrelazados de este modo, los elementos entran a configurar un nuevo eco.

La imagen (el eco, el relato) recibido en la infancia y preservado a lo largo de la vida durante las horas de la noche y con la fuerza de la memoria que se resiste a perder lo que verdaderamente le pertenece (puesto que todo se puede quitar menos la propia memoria y la propia historia) es comprendida en su sentido más profundo cuando verdaderamente se la enfrenta, eso es, cuando se está dispuesta a transgredir el orden impuesto.

b) Cristina Siscar: Zapatitos de Cenicienta⁷⁴

"El baile se anunciaba como un viaje secreto y expreso".

La de Cenicienta es verdaderamente una historia mágica, Blancanieves y la Bella Durmiente (no tan así Bella) son heroínas más pasivas, el trofeo final en honor a sus desventuras, es decir, el Príncipe, "les llega" gracias a la incidencia de sus hadas madrinas. No es éste el caso de Cenicienta que va tras él, quizás porque desde su condición de sirvienta y no de princesa, como en el caso de las otras dos heroínas, el príncipe no pertenece al mundo y orden natural de los hechos de su vida, entonces debe perseguirlo.

El baile representa la *mise en scène* del relato, el momento y el espacio de la magia absoluta.

⁷⁴ En *Los efectos personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1994. Todas las citas pertenecen a esta edición

Cenicienta, bella como ninguna mujer es, llega a la fiesta y se convierte en objeto de todas las miradas. Cenicienta representa así el objeto del deseo tanto de hombres como de mujeres. El deseo de Cenicienta, el príncipe, no es más que el deseo del deseo del otro (Lacan), y por tanto, el acceso al objeto del deseo no es otra cosa que el acceso a un objeto de poder.

El baile, la fiesta, entonces, representa ese momento capital de afirmación del narcisismo del personaje y del acceso al objeto de su deseo.

El zapatito, elemento fetiche de comunicación entre un mundo y otro, de acuerdo con Bettelheim símbolo de feminidad, hace posible que el sueño se convierta en realidad.

"Zapatitos de Cenicienta", el relato de Cristina Siscar, traslada a una versión de nuestros días la "situación del baile". La historia va trazando un paralelo entre Cenicienta y este personaje femenino que no tiene nombre.

El (con mayúscula) no es un príncipe, es un profesor, de quien nuestra joven está perdidamente enamorada. El profesor se convierte en objeto de sus sueños y sus ritos de embellecimiento e iniciación. El baile, "que se anunciaba como un viaje secreto y expreso" representa, como en el caso de Cenicienta, el tiempo-espacio de acceso al sueño-deseo.

El baile se configura como rito y pasaje, en este orden. Si no se cumple el rito en todos sus pasos, no hay acceso al pasaje. Y como observamos en este relato, el rito no tiene lugar en todas sus formas y por lo tanto el pasaje tampoco. El baile que se anunciaba (presagiosamente) como un viaje secreto, no es tal.

Como hemos analizado anteriormente, la magia del relato de Cenicienta es que el personaje comienza siendo "una" y termina siendo la "otra". En "Zapatitos de Cenicienta" el pasaje es imposible dado que la "otra" existe previamente.

El uso de la primera persona del plural o mayestático ofrece un tono particular a la voz de este relato. El personaje sin nombre, que es uno solo, se enmascara por momentos en un sujeto plural, que es "muchas" mujeres.

"Poco sabíamos de reyes entonces." (pág. 85)

De este modo, el cuento de Cenicienta, sigue siendo un cuento, un sueño, un pasaje de una realidad a otra al que pocas veces se puede acceder.

"Pero no es frecuente perder un zapato en el camino y que un príncipe lo recoja."
(pág. 91)

La historia de Cenicienta se yergue como modelo paradigmático del rito y del acceso a otro mundo, vale decir, como rito de iniciación.

"Zapatitos de Cenicienta" es un relato que, en definitiva, narra el desengaño amoroso de una joven adolescente. Las referencias explícitas al cuento tradicional lo convierten en algo más que una historia privada del personaje y le otorga un carácter más genérico, que posibilita, a partir del uso de la tercera persona del plural, una identificación de orden, podría decirse, comunitaria o grupal.

Pero a diferencia de aquellos cuentos, donde la felicidad y el éxito eran un hecho garantizado desde el comienzo, en estos relatos el fracaso también es atributo de las "buenas". Si la historia de Cenicienta se repitiera frecuentemente cada vez que una mujer persigue el amor, la felicidad y el éxito, dicha historia dejaría de ser lo que es y se convertiría en irrelevante, dado el nivel de realidad que la gobernaría, y si todos los zapatitos guardaran la misma magia y poder, dejarían de ser, como dice Cristina Siscar:

"el zapatito de Cenicienta, de tacos aguja, por donde el destino pasó el hilo." (pág. 90)

c) Marcela Sola: Bodas⁷⁵

"Se casaron y fueron felices" es el consabido final de los cuentos de hadas.

La boda, en los cuentos maravillosos, no es objeto de relato. La boda y la felicidad posterior se resumen en una sola oración final.

⁷⁵ En *Manual de Situaciones imposibles*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1990. Todas las citas pertenecen a esta edición

Marcela Solá en "Bodas" propone una nueva alternativa desde donde narrar los pormenores de este episodio. Los relatos maravillosos jamás problematizan la posibilidad del enamoramiento entre las heroínas y el príncipe. Está por encima de todo cuestionamiento que ellos deben amarse ante la primera mirada que se prodiguen, incluso desde antes.

¿Qué hubiera pasado si Blancanieves o La Bella Durmiente, al abrir los ojos hubieran renegado de su príncipe? Impensable.

En cierto sentido lo que Marcela Solá hace en este relato del *Manual de situaciones imposibles* es problematizar esta situación, tan estandarizada en los cuentos maravillosos.

Se recurre nuevamente a un personaje sin nombre, pero con los atributos de Blancanieves, que tiene un padre rey y una reina madrastra que ostenta la pertenencia de un espejito mágico. El mismo personaje hace referencia a sí misma, como a una estúpida Blancanieves.

"Infeliz de mí, estúpida Blanca Nieves, arrodillada hasta hace pocos días delante de su cama durante horas, implorando para enamorarme de su futuro marido." (pág. 12)

El planteo del relato se basa en la alternativa del "no" como respuesta a lo dado, lo cual habla evidentemente de un acto de libertad y no de aceptación sumisa como, en cierta forma plantea Solá para el sí de Blancanieves (la auténtica).

"Yo no sé decir que no. Es la razón por la cual rezo: para salvarme de todo lo que acepto.

No, no había horizonte." (pág. 13)

En un mundo ajeno a las leyes de lo maravilloso, las soluciones deben devenir de la propia voluntad del personaje y no del poder de las hadas y de los milagros.

Del mismo modo que Cristina Siscar lo propone en "Zapatitos de Cenicienta", Marcela Solá plantea un mundo que ya no responde a las leyes de lo maravilloso pero donde las referencias a ese plano están siempre presentes.

Blancanieves o Cenicientas, los personajes femeninos actuales trazan lazos de parentesco con aquellas heroínas que han contribuido a la formación de un imaginario que actúa como una referencia constante frente a las experiencias de lo cotidiano.

"Inútil, lo maravilloso no se hacía presente." (pág. 13)

La figura de la madre presentada también como reina madrastra parece querer responder al esquema del enfrentamiento madre/hija por los espacios de poder. Dicho enfrentamiento cuerpo a cuerpo impone, como magistralmente analiza Julia Kristeva en el *Stabat Mater* el aprendizaje de la diferenciación de los iguales.

La relación con la otra mujer está planteando a nuestra cultura, masivamente desde hace un siglo, la necesidad de reformular sus representaciones del amor y del odio, heredadas de El Banquete de Platón, de los trovadores o de Nuestra Señora. También en este plano la maternidad abre un horizonte: una mujer rara vez traspasa (aunque no necesariamente) su pasión (amor y odio) por otra sin haber ocupado el lugar de su propia madre, sin haberse convertido ella misma en madre y, sobre todo, sin el largo aprendizaje de la diferenciación de los iguales que le impone el cara a cara con su hija.⁷⁶

Sin lugar a dudas, este juego que lleva a la diferenciación de los iguales propone la ruptura con el orden de lo genérico para entrar al orden de lo individual.

“Bodas” nos muestra la figura de una madre-reina-madrastra que consulta constantemente el saber de su espejito motivada por una necesidad de poder y belleza:

"Mi madre, con el maquillaje levemente desintegrado por los nervios y la transpiración, pregunta nuevamente: espejito, espejito, quién es la más bella y poderosa. Tú eres, oh reina, la más bella y poderosa." (pág. 14)

Este enfrentamiento madre-hija, Blancanieves-madrastra, está sostenido fundamentalmente sobre dos ejes, el del poder y el de la belleza. La belleza femenina, no olvidemos, implica al mismo tiempo un arma de poder.

⁷⁶ Julia Kristeva: “Stabat Mater” en *Histoires d’amour*. París, Denoël, 1983 pág. 229

El cara a cara entre madre e hija lleva al personaje femenino, como se señaló anteriormente, a la diferenciación entre los iguales, y en tanto diferenciada e individualizada, el personaje es capaz de una decisión propia, aún cuando dicha decisión implique el escándalo y la soledad, y lo que es peor aún, el destronamiento y el exilio.

Pero es el precio que se está dispuesto a pagar en nombre de la autodeterminación.

d) Ana María Shúa: Cenicienta I, II, III y IV y Los enanos son mineros⁷⁷

La propuesta de Ana María Shúa no difiere mucho de la de las dos escritoras anteriormente analizadas a no ser por dos elementos que sobresalen a primera vista: la breve extensión de sus textos y el humor irónico y paródico con que los construye (si bien en Marcela Solá también hay humor, se trata de un humor más sutil).

A Cenicienta I, II, III y IV imaginariamente podríamos agregar una V, VI y VII puesto que, luego de leerlos, da la tentadora sensación de seguir proponiendo situaciones continuando con la fórmula. ¿Cuál es la fórmula? Desmitificar, deconstruir, subvertir, transportar el cuento de hadas.

"Desde la buena fortuna de aquella Cenicienta, después de cada fiesta la servidumbre se agota en las escalinatas barriendo una atroz cantidad de calzado femenino, y ni siquiera dos del mismo para poder aprovecharlos."
(pág. 75)

Los textos de Ana María Shúa proponen una variante lúdica que nos invita a entrar en ese juego cuyas reglas son la imaginación, la osadía y el humor. Así, por ejemplo, hemos de imaginarnos a una Cenicienta que, perdido su zapatito, jamás lo recuperará, dado el fetichismo del príncipe (Cenicienta I) o a miles de mujeres que abandonan, fiesta tras fiesta, sus zapatos en las escalinatas a la espera de un príncipe que sabemos jamás llegará (Cenicienta II) o sencillamente una nueva historia, deconstruída, donde el príncipe se queda con una de las

⁷⁷ En *Casa de geishas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992. Todas las citas pertenecen a esta edición

hermanastras (Cenicienta III) o como propone Cenicienta IV, un príncipe que en nada salva a Cenicienta de las exigencias y amenazas de la madrastra, pues él también se presenta como una figura dominante y superyoica que tortura a nuestra heroína.

De mayor extensión, pero aún conservando la brevedad, es el texto titulado "Los enanos son mineros", donde asistimos a los acontecimientos que transcurren luego del "se casaron y fueron felices".

"Blancanieves y el Príncipe se refugian en la casita del bosque. La Reina mala está vieja y aburrida y de vez en cuando los visita: su hijastra es ahora una mujer de cierta edad y el espejo mágico le dice que las hay más bellas. (El espejo es malvado pero no miente.) Los enanos se separaron y escriben desde países lejanos y diversos.

El príncipe se acuerda a veces de su primera esposa y se pregunta cómo habría sido su vida si no se hubiera separado de Cenicienta." (Págs 79 y 80)

Ana María Shúa se ríe de esa felicidad detenida e inexistente como queriendo decir: ¿se lo creyeron? ¡ vamos! ¡ Ninguna dicha es eterna, miren lo que pasó después!

Desmitificar el cuento de hadas, hacerlo trastabillar, proponer para la vida posterior de Blancanieves y el príncipe situaciones no mágicas, implica acercarlo a la experiencia cotidiana de los "comunes", equivale a decir "el cuento se acabó, la magia se acabó, la dicha no es para siempre".

Todo aquello que parecía fijo e inamovible, aquellos elementos paradigmáticos que funcionaban dentro de la lógica de los cuentos maravillosos como modelos platónicos, cae, sucumbe, se mueve.

Así Blancanieves envejece y deja de ser la más bella; la madrastra se "abuena"; el príncipe, aburrido, piensa en cómo hubiera sido su vida con Cenicienta.

Los textos de Ana María Shúa nos aventuran en una caída de los estereotipos; la bondad, la maldad, la belleza, la felicidad y el amor fiel e incondicional ya no funcionan como valores absolutos encarnados en los personajes.

Al igual que el beso del príncipe azul despierta a la Bella Durmiente de una inmovilidad de cien años, los textos de Shúa sacan a los cuentos maravillosos del largo letargo en que se encontraban inmersos, con la diferencia de que en el primer caso las leyes continúan intactas y en el segundo no, las leyes no son otras que las del mundo cotidiano, donde la magia prácticamente no existe o, en todo caso, se ha convertido en una magia emancipada, que hace lo que a ella se le antoja.

III- CONCLUSIÓN: NO TAN BUENA: ENTRE EL DORMIR Y EL DESPERTAR.

¿Por qué rompen las narradoras contemporáneas con el cuento de hadas y desde dónde lo hacen?

Como ya hemos citado, Ana María Fernández advierte que si bien es pertinente el análisis de los discursos en su especificidad, éstos no pueden pensarse fuera de la demanda social en la que se constituyen.

Por lo tanto, cualquier reflexión que se llegue a hacer con respecto a la pregunta arriba enunciada, no deberá perder de vista los momentos y las demandas sociales en los que los distintos discursos se constituyeron.

Hemos planteado, en alguna instancia de este trabajo a las Hadas como espacio de la utopía femenina. No es de extrañar que dentro de un momento histórico que postula la caída de las ideologías y consecuentemente de las utopías, el discurso del cuento maravilloso se vea burlado o subvertido.

Para ser congruentes con la idea estructural de este trabajo y cumpliendo con la atención a las demandas sociales de los espacios de constitución de los discursos, es conveniente aclarar que, ambos discursos atienden problemáticas de reivindicación femenina. Problemáticas y reivindicaciones entendibles y atendibles dentro de los diferentes momentos de su constitución.

Podría resultar quizás contradictorio hablar de un "protagonismo" y una "actuación" femeninas dentro del cuento maravilloso y observar, por otro lado, que dicha actuación se "congela" en la obtención del trofeo único: el príncipe-marido, pero tal vez, la demanda del momento necesitara plantear el acceso al objeto-príncipe (tal como lo plantea Dolores Juliano) como un modo de marcar los alcances del poder femenino.

Seiscientos años nos separan de aquel momento (para aventurar un cifra), París-Lesbos, Mayo del 68 y Feminismo de por medio; seguir hablando del acceso al príncipe marido como "mayor estado de poder y felicidad" para el mundo de lo femenino sería entrar en una contradicción con los límites de las actuales reivindicaciones.

Aquellos relatos proponen "a esta altura", un mundo esclavizante, de sometimiento y subordinación, a pesar de todo, a construcciones patriarcales.

De todas formas es innegable su instancia de realización imaginaria del "poder femenino" que posee el cuento de hadas y creo que sólo desde ese lugar es retomado y deconstruido por las actuales narradoras.

Los dos mundos se presentan de continuo enfrentados, pero no se trata del enfrentamiento de dos mundos paralelos o antagónicos, sino de la inclusión de uno en otro, dado que, en tanto configurador de un imaginario, el espacio del cuento maravilloso comparte el espacio de lo cotidiano en donde dicho imaginario se proyecta.

Esta proyección es la que permite captar las diferencias o las alteraciones entre una historia (1-maravillosa-logos-hospes) y otra (2-real-alogos-hostis), pues allí donde la historia 1 muestra a Cenicienta bailando con el príncipe, la historia 2 muestra al profesor entrando con otra (Zapatitos de Cenicienta); o allí donde la historia 1 proyecta a Blancanieves enamorada y aceptando sin preámbulos la boda, la historia 2 propone a una Blancanieves imposibilitada de amar a su futuro marido y rechazando, en un valeroso acto de autodeterminación, la boda (Bodas); o allí donde la historia 1 presenta a Blancanieves detenida en la felicidad eterna, la historia 2 nos ofrece el panorama del hastío del matrimonio y de la decadencia física de la heroína (Los enanos son mineros).

Como hemos observado en algunos de los cuentos analizados, protagonizados por pseudo Cenicientas, Blancanieves y Bellas Durmientes, (o si el prefijo pseudo es muy fuerte, puesto que no pretendemos valorar en términos de verdad o falsedad, proponemos *aggiornadas*), varias de esas historias retoman el tejido allí donde fue abandonado, donde fue censurado y detenido, tal vez allí donde fue adormecido. Parece que los cuentos, como sus personajes, despertaran de un largo sueño.

O, tal vez, retomando la teoría de Massimo Cacciari, podemos hacer referencia a la relación entre el hostis y el hospes. El hostis en el hospes ocupa el lugar de la voz que antes pertenecía al hospes.

Porque, se puede pensar, el cuento de hadas, como espacio del Logos, ha hospedado durante siglos, el espacio de lo otro, de lo extranjero. Y lo diferente se ha sometido a sus leyes, hasta que las encontró i-lógicas.

La Cultura impuesta generó la neurosis suficiente para que la infelicidad e insatisfacción promovieran la búsqueda de una voz que las exprese.

Dice Bruno Bettelheim:

Muchos héroes de los cuentos de hadas, en un determinado momento de su vida, caen en un profundo sopor o son resucitados. Todo despertar o renacer simboliza la consecución de un estadio superior de madurez y comprensión.⁷⁸

Sin lugar a dudas, el hurgar más allá del "se casaron y fueron felices", manifiesta un gesto de búsqueda y develamiento. Aquel príncipe que ostentaba la llave de la felicidad desapareció y en su lugar sólo quedó el deseo y el hueco de su huída.

Por eso la *aggiornada* Blancanieves implora que el amor llegue y que se presente lo maravilloso, por eso la *aggiornada* Cenicienta se viste de fiesta, ataviada de fracasadas ilusiones, por eso la *aggiornada* Blancanieves 2 se divorcia del príncipe, porque los atributos

⁷⁸ Bettelheim, op.cit. pág. 300

principescos de antaño han desaparecido y el hechizo se ha roto. Ningún hombre es azul. Ninguna solución es mágica.

Prestemos atención al siguiente fragmento extraído de un muy reciente libro de María Luisa Lerer y observemos el tono político-ideológico que lo impregna.

Había una vez...

Durante muchos años nos educaron contándonos cuentos acerca de mujeres que dormían un largo sueño hasta que un varón, príncipe y valiente, llegaba... En general el cuento terminaba aquí... Durante siglos nos creímos todos esos cuentos en los cuales el varón nos daba vida, alegría, placer, conocimiento de nuestro cuerpo... El cuento se acabó. Y se acabó porque la vida, la realidad nos hizo sentir y saber de manera muy diferente: no hay príncipes ni los queremos. Los varones no siempre nos hacen vibrar porque saben muy poco de nosotras como personas, de nuestra genitalidad o de nuestras reacciones.⁷⁹

Parece un discurso de reniego y demanda, y sin duda, lo es.

Aquel discurso que antaño, podemos pensar, al menos eso estamos intentando, era el espacio de la utopía, de la evasión de la domesticidad y de la posibilidad de la elevación social, o en términos de Bettelheim la posibilidad a "*la elevación a un plano superior y más satisfactorio para emprender una existencia más rica y feliz*",⁸⁰ hoy es entendido como un discurso altamente esclavizante, del que se hace preciso escapar, un discurso de sometimiento patriarcal.

¿Cómo armonizar estos dos momentos, si, de hecho, queremos comprender a ambos discursos como protagonismo y voz femeninos?

Dice Rodríguez Magda cuando se refiere al protagonismo de la mujer en el discurso trovadoresco: "*Este protagonismo no implica, por desgracia, ninguna liberación revolucionaria, ni en ocasiones siquiera apreciable, de la situación de la mujer en la época*".

81

⁷⁹ María Luisa Lerer: *Sexualidad femenina. Mitos y realidades*. Buenos Aires, Paidós, 1995 págs. 17-18

⁸⁰ Bruno Bettelheim: op.cit. pág. 300

⁸¹ Rosa María Rodríguez Magda: op. cit. Pág. 109

Creemos que lo mismo puede decirse que ocurre con el cuento de hadas, donde el protagonismo y utopía femeninas no pueden romper los límites del discurso patriarcal (que terminó por definir su configuración definitiva).

Tal vez la sutileza del mensaje, que nunca es directo, sumado a la pátina de un tiempo patriarcal, hayan ido desdibujando esta utopía donde, como se dijo en una interpretación osada, Cenicienta puede leerse como la imagen de una matriarcado oculto bajo las cenizas.

Como también dice María Luisa Lerer:

Somos transmisoras de conceptos sobre los que no hemos reflexionado y que en general perpetúan valores que a nosotras, las mujeres, nos subsumen, nos disminuyen, nos esclavizan y nos hacen sufrir.⁸²

Quizás entonces, por eso, el cuento tiene ahora dos partes, la tradicional y su correspondiente extensión actual, la que responde a las demandas medievales y la que responde a nuevas demandas; la del protagonismo privado y doméstico y la del protagonismo público y político; el cuento de hadas/hospes y el cuento de hadas/hostis.

En este punto es interesante señalar la marcada e inevitable incidencia que tienen las producciones de Walt Disney en el imaginario de los niños, desde muy temprana edad.

Sin entrar en un extenso análisis (del que estaríamos “encantados”) podríamos aventurarnos a decir que Disney representa el cuento de hadas/hospes, es decir, continúa, sobre todo respecto de los cuentos de hadas tradicionales, representando los valores de la princesa/tonta.

Como producción que pone en marcha la posibilidad de una mirada otra, y que podría enunciar como cuento de hadas/hostis, haremos referencia al film Shrek (I, II y III).

Había una vez, en un pantano muy lejano, vivía un ogro llamado Shrek. Su preciada soledad se ve de repente interrumpida por la invasión de un grupo de molestos personajes de cuentos de hadas.

⁸² María Luisa Lere Lerer: op.cit. pág. 17

La intriga de predestinación comienza con una escena convencional de los cuentos de hadas, el libro va abriendo sus hojas y se escucha una voz en off que dice: “Había una vez...”.

Esta escena se ve abruptamente interrumpida con la imagen de un monstruo verde que sale del baño con el libro en la mano. Así, cumplidos con los ritos de higiene y de alimentación, el personaje cuelga un cartel en las puertas del pantano donde vive advirtiendo: “cuidado con el ogro”. A la figura de este ogro se agrega la de la Princesa hechizada, Fiona, que se caracteriza, entre otras cosas, por saber artes marciales y, a pesar de su belleza, poseer gestos poco femeninos. Fiona está encantada y, por la noche, se transforma en una ogra. Cuando ellos se dan el beso del verdadero amor, Fiona queda convertida en ogra para siempre. Al final se aprecia como parten en una carroza y la historia termina diciendo: “Y vivieron feos para siempre”.

El relato está plagado de guiños, intertextos, citas, parodias, ironías, entre otros. He aquí uno que, en particular, pretendo rescatar: cuando Fiona y sus amigas (las princesas de los cuentos tradicionales) se disponen a defender el reino, las otras princesas (las hospes) deciden ponerse en “posición de defensa”, y lo hacen cruzando los brazos sobre el pecho y cerrando los ojos, a la espera de que llegue el príncipe que las rescate, actitud ante la cual Fiona (la hostis) queda sorprendida y las induce a pelear activamente. Las princesas, atraídas ante la idea, queman sus sostenes y se aventuran a una autodefensa menos pasiva.

Tanto un film de difusión y éxito mundial como es Shrek como los textos que reescriben los cuentos de hadas, lo hacen desde un lugar de rebeldía, de revisión y, como hemos visto y no paradójicamente, de valoración y homenaje. Esta idea es también desarrollada por Cristina Piña al decir:

Antes de ser un subordinador del deseo de la mujer a la mentalidad patriarcal, el cuento de hadas reviste rasgos de “utopía feminista” *avant la lettre*, constituyéndose así para las mujeres en un generador de sentido ambiguo o directamente contradictorio, en tanto que despierta a la vez **valoración** y **rechazo** por su doble condición.

Precisamente este rasgo, en mi opinión, es lo que determina que numerosas escritoras, en la estela del feminismo que se desarrolla a partir de

los años sesenta del siglo XX, lo tomen como objeto privilegiado de reescritura, revisando críticamente los modelos de mujer impuestos por el género literario y dándole una forma propia al deseo femenino, lo cual entraña, asimismo y como veremos, una crítica a la lectura psicoanalítica del cuento de hadas, marcada por la mentalidad patriarcal. Como si, tras siglos de manipulación patriarcal de lo que una vez fue propio, en tanto que generador de subjetividad y plasmación de utopía, las escritoras recuperaran, por medio de su tarea deconstructiva de los arquetipos y modelos del género, el mismo impulso liberador de las mujeres que, en el pasado remoto, relataban los cuentos populares a las niñas, y delinearan, desde la perspectiva de la realidad social del siglo XX, sus nuevos objetos de deseo y modelos de mujer.

En tal sentido, sus reescrituras nos permiten, aunque sea en mínima medida, responder la pregunta que nos ha convocado en el presente volumen: **¿qué quieren las mujeres?**, revelándonos simultáneamente todo lo que **no quieren o rechazan** de la mentalidad patriarcal cristalizada en el cuento de hadas literario.⁸³

Volviendo al epígrafe que abrió este capítulo:

"Cuando dices Hombre", replicó Edipo, "incluyes a las mujeres también. Todos lo saben." Ella dijo, "Eso es lo que tú crees."

El espacio de lo imaginario y de la palabra (lo simbólico) están presentes en este breve texto. También el espacio de lo genérico.

La Esfinge, pudiendo hacer uso del poder, se venga en Edipo del vaciamiento de sentido que sufre la mujer en el lenguaje.

Podríamos decir, a esta altura ya conclusiva, que la escritura de mujeres (al menos las del corpus seleccionado) se proyecta en la misma dirección que el mensaje de la Esfinge. No en lo que atañe a tomar una venganza en el cuerpo y en la historia de Edipo (al menos no directamente) sino en lo que respecta a modificar el imaginario social de orden patriarcal: cuando se dice Hombre no se incluye a las mujeres.

Este aspecto es el que hemos desarrollado bajo la consigna **NOMINALIZACION DEL MALESTAR**.

⁸³ Cristina Piña: El sí/no de las niñas en Op Cit pág. 68

Nominar, poner nombre, implica la subversión respecto de los modelos impuestos y posibilita acceder a nuevos ordenadores de sentido.

Estos gestos "nominalizadores" comportan en todos los casos un compromiso genérico, en tanto tienen que ver con una actitud política.

A partir de allí surge con más fuerza la certeza de que las escritoras asumen un compromiso político de orden genérico en su palabra. Este compromiso no rivaliza con una enunciación personal, sino que la implica, puesto que la memoria individual comporta en sí misma una genealogía de tipo genérico. Tanto subjetividad como historia necesitan de una voz, de un lenguaje, que pueda poner orden.

La búsqueda de esta voz y este lenguaje se abre, en ambos casos, hacia una proyección de orden genérico.

Así la escritura se declara, en algunos casos, como designación de un lugar, de una zona de superficie que compromete a la mujer toda. El concepto lacaniano de fragilidad de la imaginización del cuerpo se hace manifiesto en la importancia y tematización del cuerpo en la escritura.

A la consigna planteada en el comienzo acerca de la alternativa que queda a la mujer: explorar el silencio o representarse como un hombre castrado, ha quedado demostrado que la actitud adoptada radica en la exploración del silencio.

Dicha exploración posibilita, indudablemente, la imbricación con otras cuestiones, como ser la búsqueda de un lenguaje.

Desde este lugar la escritura de mujeres, fuera del orden del logos patriarcal, responde a la perspectiva de la Otredad lacaniana, pues es asimilable a lo Imaginario (el acceso al orden simbólico se ve afectado por la imposibilidad de gestar una voz, un sujeto y una representación). Aunque quizás acá no haya que hablar de incapacidades o imposibilidades sino de elecciones de mundos de representación (si existe la posibilidad de hablar de lo otro de lo Otro y que no se lea lo Mismo, estamos refiriéndonos a eso, pues el Otro es también una construcción patriarcal y la deconstrucción acarrea estas implicancias).

Las escritoras incluidas en lo que hemos llamado *De la ruptura melancólica* (Shúa, Siscar, Solá), practican una escritura que parte claramente del compromiso con una conciencia genérica.

Este grupo se caracteriza por la intención reivindicatoria que surge en la práctica escritural y por tanto utiliza al cuento de hadas, mito femenino, como pre-texto y metatexto.

La inscripción genérica surge inmediatamente ligada al concepto de heredad femenina. La hemorragia y el cuento de hadas pertenecen a este ámbito.

El cuento de hadas es la voz femenina infiltrada a lo largo de la historia, es el espacio de lo privado hecho público, es la lectura "ingenua" del hombre como objeto, es la manifestación del triunfo del oprimido, del Otro.

Esta voz ancestral se encarniza hoy en las narradoras que, melancólicamente, acogen y deconstruyen este discurso por entenderlo como "demodé", pues lo que antaño podría ser un modelo de liberación, en épocas de emancipación no es sino otra forma de sometimiento y subordinación.

El cuento de hadas es y ha sido constitutivo de un imaginario femenino que, a estas instancias, reniega de sí mismo en una dialéctica de amor-odio.

De este modo, respondiendo nuevamente a la imposibilidad y necesidad de erigirse como sujetos individuales, todos los personajes tienen algo de Cenicienta, Blancanieves o La Bella Durmiente, pero reniegan de tenerlo, desean extirpar de sí esa multiplicidad genérica ancestral para acceder a la categoría de sujetos individuales.

Como puede observarse, estas escritoras comparten el gesto de enfrentar la escritura desde una conciencia de tipo político que inscribe, en la letra, el cuerpo, el género, el compromiso, el deseo y la dificultad.

Este tipo de escritura se sabe "de la diferencia" e intenta nombrar esa diferencia delimitando los rasgos de una genealogía "somacéntrica" (la mujer, históricamente, se resiste a la descorporeización), a-lógica y a-fálica, que, ya balbuceando y borroneando ya renegando y

parodiando, permita acceder a la formación de un Sujeto pleno, de forma tal que si el Mito llegase a retornar, Edipo, ante el enigma de la Esfinge, sepa responder:

El Hombre y la Mujer

Capítulo tercero

LA VIRGEN INSATISFECHA: REESCRITURA Y DECONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO ÉPICO

I- EL SUELO DE URSULA: EL ARTE AMATORIO EN CLAVE FEMENINA O DEL VIAJE COMO INCERTIDUMBRE

Hoy se detesta la certidumbre: eso empezó como moda, quedaba bien ir contra ellas, los simples las metieron en el mismo saco que a los dogmas y las doctrinas, los muy ramplones (y hubo entre ellos intelectuales), como si todo fueran sinónimos. Pero la cosa ha hecho fortuna, ha arraigado y hasta qué punto. Hoy se aborrece lo definitivo y seguro, y en consecuencia lo ya fijado en el tiempo; y es en parte por eso por lo que también se detesta el pasado, a menos que se logre contaminarlo con nuestra vacilación, o que pueda contagiárselo de la indefinición del presente, ya se intenta sin cesar. Hoy no se tolera saber que algo ha sido; que haya sido ya y haya sido así, como fue, a ciencia cierta. En realidad no se tolera ya saberlo, sino su mero haber sido. Sin más, sólo eso: que haya sido. Sin nuestra intervención, sin nuestra ponderación, cómo decir, sin nuestra indecisión infinita ni nuestra escrupulosa aquiescencia. Sin nuestra tan querida incertidumbre como imparcial testigo.

Javier Marías, *Tu rostro mañana*

Felicidad. Muerte. Deseo. Palabras inaugurales de la novela, epígrafes que introducen, como en una obertura operística, la dimensión trágica de este sueño: el espacio de la insatisfacción y la falta. Reconocer la felicidad en el instante en que muere, en el acto de su desaparición, implica, irreversiblemente, el reconocimiento de lo "demasiado tarde", que también es la instancia de la rebeldía como respuesta al malestar en la cultura.

¿Eso es lo que ocurre con Ursula? ¿Eso es lo que ocurre con este personaje que se abre a la experiencia del viaje como huida de la felicidad y, al mismo tiempo, como búsqueda del encuentro consigo misma? Sería una paradoja plantear que el viaje hacia uno mismo implique, simultáneamente, el renunciamiento a la felicidad. Sin embargo, la novela presenta al viaje (en su nivel simbólico) como espacio de borde entre la huida y la persecución, el sufrimiento y la felicidad, el miedo y el éxtasis, la pérdida y el hallazgo (y la pérdida).

Al terminar de leer la novela cabe preguntarse una vez más, ¿pero cómo, ha sido todo un sueño? Claro que, a lo largo de la historia literaria, los sueños no han remitido siempre al mismo espacio (o no lo han pretendido).

A esta altura, sabemos perfectamente que existe un universo antes de Borges y un universo después de Borges. A partir de la obra de Borges indefectiblemente existe, instalado en la imaginación literaria, en el espacio literario, el “universo borgiano”, universo estrechamente ligado a la noción de Idea y de sueño.

En esta novela de María Negroni es posible hablar de una remisión a universo y al sueño borgianos. El sueño de Ursula, como el sueño en Borges, no es una separación entre la vigilia y su otro, no conduce a un despertar para "darse cuenta" de que todo ha sido una irrealdad. El sueño de Ursula como el sueño de Borges es la configuración de la realidad misma, es espacio en sí, espacio fuera de las categorías jerarquizantes y binarias. No existe el sueño porque existe la vigilia, sino que simplemente existe el sueño.

El sueño de Ursula es un espacio de realidad donde se escenifican las representaciones del deseo, del miedo, del amor, de la muerte, de la pérdida, del abandono, de la búsqueda, de la huida. Por eso es sueño y por eso es realidad.

Pero en este sueño no aparece una sola voz del inconsciente, se trata, en todo caso, de un inconsciente que es malla, es urdimbre, que es tejido coral de voces femeninas, todas ellas

diferentes e identificables. Semejante a una composición musical renacentista, las voces se van sumando una a la otra, hasta llegar a doce (once, más la voz de Ursula). Todas ellas dialogan, se congregan alrededor del mismo tema: el amor, que es a la vez infinitos temas: la libertad, la rebeldía, el poder de autodeterminación, el matrimonio, la virginidad, la soledad.

La metáfora elegida es la del viaje. El viaje representa, desde los inicios mítico-literarios, desde un punto de vista metafórico y simbólico, la idea de cambio a partir del aprendizaje que trae aparejado el alejarse de la protección de lo conocido (la casa) para adentrarse en los peligros de lo desconocido (tierras lejanas).

El viaje implica la instancia del aprendizaje y el conocimiento. Aprendizaje y conocimiento que no resultan fáciles ni gratuitos, pues el viaje acarrea una suma de dificultades que se deben sortear y que implican la pérdida de la inocencia. Pero, al mismo tiempo, el cambio que acontece con el viaje instala al héroe en una zona de mayor autoconocimiento y confianza.

Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* divide a la aventura del héroe en cuatro partes: la partida, la iniciación, el regreso y las llaves.

El héroe mitológico abandona su choza o castillo, es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura. Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso. El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza o entrar vivo al reino de la oscuridad (batalla con el hermano, batalla con el dragón; ofertorio, encantamiento), o puede ser muerto por el oponente y descender a la muerte (desmembramiento, crucifixión). Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente (pruebas), otras le dan ayuda mágica (auxiliares). Cuando llega al nadir del periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa. El triunfo puede ser representado como la unión sexual del héroe con la diosa madre del mundo (matrimonio sagrado), el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre), su propia divinización (apoteosis) o también, si las fuerzas le han permanecido hostiles, el robo del don que ha venido a ganar (robo de su desposada, robo del fuego); intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad). El trabajo final es el del regreso. Si las

fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas transcendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo (elíxir).⁸⁴

El viaje que es metáfora en sí mismo, desde los griegos, que tanto han contribuido a los viajes y a los mitos. *Meta-féro* es traslación. Metáfora que es viaje y viaje que es metáfora. ¿Entre qué dos puntos? ¿A qué traslación de sentido está aludiendo el relato?

¿Existe un puerto de partida y un punto de llegada? El mapa que prologa, histórica, geográfica, enciclopédica y verosímilmente al relato, así parece demostrarlo. Mapa que no es ajeno al texto, que no es apéndice y que se introduce como cartografía del viaje. Nos está señalando que por esa zona navegó Ursula acompañada de once vírgenes. Nos señala un punto de partida y un punto de llegada, "puntos" anclados en territorios de referencia concreta que ayudan a determinar un "de aquí a aquí", de Cornwallis a Roma. El recorrido no está señalado, sobre este espacio en blanco, mediación entre dos puntos, se traza la metáfora (el relato, el sueño). La travesía de las mujeres es también la travesía del sueño, del sentido. Entre Cornwallis y Roma: la búsqueda de un sentido; en el margen superior, como corresponde a la cartografía medieval, el acecho de los leones, el temor de lo desconocido, el mundo aún no aventurado o prohibido.

La historia se teje sobre la urdimbre de una leyenda medieval del siglo X, pero al mismo tiempo esta urdimbre permite entrelazar voces y referencias que van y vienen en el tiempo. Se trata de una historia que remite a un tiempo mítico, improbable, incierto, quizás una ilusión, un tiempo que es todos los tiempos, y a una situación que es eternamente repetida y paradójal: la huida que es búsqueda y encuentro, pero también quietud y pérdida.

⁸⁴ Joseph Campbell: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Op.Cit págs 223-224

Las experiencias de Úrsula y sus once mil acompañantes se volvieron el tema de un piadoso romancero que adquirió considerable celebridad. Además de las subsecuentes revisiones de esta historia existen dos antiguas versiones, ambas originarias de Colonia. Una de estas (*Fuit tempore pervetusto*) proviene de la segunda mitad del siglo noveno (969.76), y fue raramente copiado durante la Edad Media. El otro (*Reinante Domino*) también compilado en el siglo noveno, gozó de amplia circulación, pero agrega poca cosa de importancia al primero. El autor del último, probablemente para ganar más aceptación a su relato, reclama haberla recibido de alguien que en turno lo escuchó de los labios de San Dunstan de Canterbury, sin embargo los serios anacronismos que el comete en su relato lo colocan bajo la duda. Este relato legendario es bien conocido: Úrsula, hija de un rey cristiano de la Gran Bretaña, fue pedida en matrimonio por el hijo de un gran rey pagano. Deseando conservarse virgen, obtuvo una demora de tres años. A su solicitud se le dieron diez mujeres jóvenes de noble cuna, y ella y cada una de las diez fueron acompañadas por mil vírgenes, y todo este grupo embarcó en once barcos y navegó por tres años. Cuando el plazo se venció, y el prometido de Úrsula estaba a punto de reclamarla, una ráfaga de viento llevó a las once mil lejos de las costas de Inglaterra, llegando primero por agua a Colonia y de ahí a Basilea, y después por tierra de Basilea a Roma. Finalmente retornaron a Colonia, donde fueron asesinadas por los Hunos por su odio a la Fe.⁸⁵

El tema de la historia de Úrsula y las once mil vírgenes va itinerando desde el siglo IV, se inserta en una *passio* del siglo IX, participa de las leyendas bretonas del siglo X, la retoma Geoffrey de Monmouth en su *Historia de los reyes británicos* en el siglo XII. En el mismo siglo XII, las Visiones que da cuenta en su *Libro de las Revelaciones* concernientes al Ejército Sagrado de las Vírgenes de Colonia Isabel de Schonau sobre el martirio de las vírgenes, intentan atemperar el conflicto de la Iglesia ante el descubrimiento de cuerpos masculinos y niños en las segundas excavaciones realizadas en Colonia (hacia 1150), mientras que las Antífonas de Hildegard de Bingen celebran a Úrsula como figura de Ecclesia, novia celestial- institución-ciudad de Dios, alegoría de la unión de la Iglesia y Cristo. Las dos místicas abordan las huellas de Úrsula: Isabel, en la aspiración de sustentar históricamente la leyenda; Hildegard, buscando &velar, desde lo que ella llamaba sus intuiciones teológicas, el significado de los símbolos de la virginidad y del martirio. La leyenda de Úrsula había alcanzado gran popularidad en la Alemania de ese siglo y en

⁸⁵ Albert Poncelet: *Santa Ursula y las once mil vírgenes* en Enciclopedia Católica

<http://www.encyclopediacatolica.com/s/sanursu.htm>

particular en el Monasterio de Disibodesberg, asiento de Hildegard, donde se veneraban restos que fueran identificados como los de la princesa de Cornualles.⁸⁶

Alrededor de Ursula las otras once mujeres irán añadiendo experiencias, voces e ideologías diferentes, cada una de las cuales es "modelo femenino", es fragmento del "collage", es intento de unidad y al mismo tiempo de la diferencia de lo diferente.

Todas ellas "mujeres" no alcanzan a dar una idea de lo que la mujer es, rompen con la cosmovisión patriarcal de que la mujer es una e igual. Rompen con la jerarquización binaria de individuo y especie. En todo caso la mujer es individuo participante de la experiencia genérica, pero también de la diferencia.⁸⁷

La Bruja, la Bella, la Vidente, la Resentida, la Consejera, la Virgen, la Virtuosa, la Dolorosa, la Amante, la Pecadora, la Irredenta, la Poetisa, la Magistra en Docta Ignorancia: todas ellas rodean a Ursula, como fragmentos de un mismo mosaico, como pedazos del espejo partido en once mil pedazos (se dice que las vírgenes eran once mil), espejos donde Ursula se reconoce y se desconoce, que reproducen su imagen y al mismo tiempo la niegan, la distorsionan, la oscurecen.

El sueño de Ursula, anclado dentro de la tradición medieval, es también proliferación de discursos, de mitos, de leyendas, de géneros. El tejido discursivo se arma a partir de la reescritura y revisitación de los géneros y voces que hacen a la tradición literaria.

a) **Visitación del cuento de hadas:** Ursula es la princesa que escapa al deseo de su príncipe sembrando huellas, esperando el rescate. Anhela el final feliz y, al mismo tiempo, lo repudia. Rechaza la historia rosa, reniega ser el objeto de deseo de Aetherius, busca oponerse

⁸⁶ Fuentes: Universidad de Chile, Publicaciones Beatriz Meli, Ursula, Virginitas y Ecclesia

⁸⁷ Ver Ana María Fernández: *La mujer de la Ilusión*. Op.Cit.

al mandato masculino. Rechaza la impuesta "pasividad" femenina, pero ansía la persecución, las cartas de Aetherius, anhela la historia de amor, la felicidad eterna, epílogo del encuentro.

A esta princesa rebelde e "histórica" se unen una madre ausente y un padre pusilánime: Marcus y Doria no brindan la protección paternal, como señalaría Bruno Bettelheim⁸⁸ ante un caso semejante, su rol simbólico es posibilitar desde su "aparente" abandono, el crecimiento y desarrollo de su hija: arrojan a Ursula a emprender el viaje (quien se "reencuentra" con ellos hacia el final de la travesía).

"Odio a mi madre ausente. La cobardía de mi padre"⁸⁹

b) **Visitación de las andanzas de caballería:** Aetherius es el caballero que deberá ir detrás de su doncella y de la voluntad de ésta. Debe enfrentarse al deseo de otros caballeros, por ejemplo, el salvaje y Bestia Atila, quien encuentra en la Bella Ursula el objeto de su dicha.

"Porque en la fuerza de su amor, él, Tristán herido, la atrae hacia sí. Como si le diera un brebaje." (pág. 92)

Aetherius no tiene para Ursula más que cantos y cartas de alabanza y amor. Es un trovador que envía fogosos poemas para retener la incesante huida de la mujer amada.

*Ursula,
No hagas de mi vida un sueño mezquino.
No me dejes cautivo a la intemperie de tu cuerpo. El amor existe ¿por
qué huyes? (...) Yo quería tus pasos, Ursula, no tus huellas, tu habitación fija,
no tu cadáver (pág. 65)*

c) **Visitación de la épica y los relatos de viaje:** El viaje de Ursula, como el de Ulises, como el de los Argonautas, tiene de épico el motivo de la travesía, de las aventuras y el sorteo de obstáculos antes de llegar a ¿destino?, pero además agrega un nuevo motivo épico: se trata

⁸⁸ Ver Bruno Bettelheim: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México: Grijalbo, 1988

⁸⁹ María Negroni: *El sueño de Úrsula*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998 pág. 17

de la **epopeya sin genealogía**, no la de una Nación de Hombres, sino la de la utopía y transgresión femeninas.

Pero antes de continuar, recordemos la definición de épica que ofrece Jaime Rest:

En sentido estricto, el poema épico es una narración en verso de dimensiones indeterminadas pero generalmente amplias que refiere las acciones de uno o varios personajes que pueden ser históricos, pero que en la imaginación del pueblo que los celebra han adquirido cualidades fabulosas, en virtud del significado que poseen sus empresas de conquista, de liberación o de reivindicación. Por lo tanto, con facilidad el poema épico incorpora elementos sobrenaturales y acaba por convertir a su protagonista en lo que los antropólogos llaman un *héroe cultural*, es decir, un individuo mortal que ha alcanzado una estatura mítica en virtud de las proezas sobrehumanas que cumplió en beneficio de su pueblo. En tal aspecto, es posible señalar que en un extremo hallamos la Odisea, cuyo protagonista es un hombre de múltiples habilidades que afronta en una travesía marítima toda suerte de aventuras maravillosas (...)

En definitiva podría afirmarse que la épica vacila entre el mito y el logos (...)

Pero un dato fundamenta (...) es la existencia de un acontecimiento o personaje histórico en torno del cual se ha constituido a través del tiempo un arquetipo de la comunidad que los integrantes de ella cantan y celebran como forma de exaltar las virtudes de la nacionalidad, del grupo o del clan.⁹⁰

¿A quién se le podrá ocurrir un viaje de mujeres solas en un tiempo en el que mundo era una catálogo de riesgos? ¿Desde cuándo escribirían, sin ir más lejos, las mujeres?

Se trata de la epopeya silenciosa/silenciada de las vírgenes que atraviesan los mares en su oscura nave en busca de (a diferencia de los Argonautas que tenían en claro su objetivo: el vellocino de oro) no-se-sabe-qué, "algo" que contradiga la razón.

El viaje es nuestra ofrenda. Un hilo que nos salva de perdernos en el mundo de la razón humana

Viajar es un sueño que se recuerda dice Briccola pero el punto de llegada no existe en ese sueño como no existe el centro de una rosa cuando la deshojamos. Sólo unos pétalos para trazar un laberinto imaginario y perderse en él como una brújula en la cartografía de lo incierto. Porque en verdad diría

⁹⁰ Jaime Rest, Jaime: *Conceptos fundamentales de literatura moderna*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979, págs.56, 57 y 58

*Isabel no nos movimos. La rosa sólo existe para buscarla y el peregrinaje para fraguar un diálogo en movimiento*⁹¹ (El énfasis es nuestro)

La epopeya femenina no es bélica, no persigue la muerte por el reino, la muerte por la patria, rechaza el encuentro cuerpo a cuerpo de los combatientes.

Sí propone otro encuentro, también cuerpo a cuerpo y también en combate: pero se trata del combate amoroso o bien del que busca amparo en las bibliotecas y no en los campos de batalla.

No conozco las guerras de que hablas. Preferí la biblioteca de mi padre (...) Ah Aetherius si vinieras. Si miraras dentro de mi cuerpo la luz de una noche de mujeres asómate. Las mujeres tienen sed los labios secos no quieren más tumbas. Morir por el reino es un deseo mezquino (...) (pág. 104)

Por otro lado, esta **travesía-viaje-epopeya-sueño** femenino tiene otro rasgo que la continúa diferenciando de la epopeya tradicional: la meta que la convoca. Se trata de un viaje que es, aún en su avance (y merced a él) regreso, retorno. Retorno a lo que está olvidado, retorno a la búsqueda de lo innominado (lo que ha escapado a lo simbólico), regreso a lo materno y esencial, búsqueda de la quietud. El viaje es escritura de la identidad femenina que nombra al miedo y al éxtasis.

Escuchemos la voz de Pinnosa:

La plenitud del mundo es así un préstamo, algo que nade eternamente en cada respiración del dios. Y la muerte un reembolso y, también, un regreso a ese Sitio donde habitan, en perfecto equilibrio, lo Deseado, el Deseo y Quien Desea.

Suspiros.

De modo que cada cosa existe para volver a su forma inicial. Nosotras vamos a la Ciudad Olvidada, la Ciudad Sin Nombre. Esa sombra se yergue en la oscuridad y por eso, no debemos temer. Cualquier dirección que tomemos da igual. Incluso si nos quedamos quietas. En la inmensa tela del tiempo, nuestro viaje inscribe un dibujo. Ese dibujo es todo lo que somos: un capítulo del miedo y el éxtasis. (Págs. 111-112)

Teorías como las de Berkeley, Freud, Lacan, Derrida, (cuestionadores de la realidad,

⁹¹ María Negroni. Op. Cit, pág 245

las estructuras y las jerarquías) parecen convocarse, juntas, en este fragmento. Ya sea la realidad producto del sueño de un dios (subalterno, diría Borges); ya sea la vida ("esta" realidad) una lucha entre las pulsiones para regresar a lo inorgánico, al estado de equilibrio; ya sea el deseo esa eterna metonimia inalcanzable cuyo objeto no tiene lugar dentro de lo real sino dentro del espacio de lo imaginario;⁹² ya sea la escritura el espacio de lo indecible. El dibujo, la escritura, el mapa (metonimias del viaje que es la gran metáfora estructurante del texto) no es tan sólo un capítulo sobre el miedo y el éxtasis (dibujo de lo que somos), es búsqueda del paraíso perdido, de la ciudad sin nombre, de la identidad, de lo inaugural.

El viaje es metáfora, travesía, escritura y búsqueda.

*Se viaja, Ursula, no para aprender, ni siquiera para conmoverse. Se viaja para instalar la incertidumbre, esa forma simultánea de sufrimiento y felicidad*⁹³ (El énfasis es nuestro)

El sueño de Ursula es una Poética del arte amatorio y del viaje como incertidumbre, como indecible, como espacio de borde; grieta donde se filtra la falta y que intenta conjugar al unísono lo Deseado, el Deseo y Quien Desea.

La incerteza está vista como subversiva. El viaje es entonces ámbito de subversión. Pero, como señala el Obispo Clemens a Ursula: "Hay que darle un sentido a este viaje". (Pág. 97). Para la ideología de la Tradición la subversión **debe tener un sentido**, y lo encuentra: liberar al sexo femenino de la *cupiditas*, entiéndase: el deseo y la pasión.

Pero tú, con tu *virilis ratio*, has de enseñarles a someter a las *pars animalis*. (pág. 97)

El sentido del viaje, por imposición patriarcal, se traduce en un acto de purificación del pecado, este "sentido" quiere convertir a Ursula en una rebelde con causa. El sentido se lo ordena el Obispo y consiste en enseñar a las mujeres a someter su parte animal. Este sentido

⁹² Ver Jean Le Galliot: *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Buenos Aires: Hachette, 1977

⁹³ María Negroni: *El sueño de Úrsula*. Op. Cit. Pág 87

acusa y reduce a las mujeres al ámbito de la lujuria y los pecados de la carne y se propone adjudicar a Ursula *viriles ratio*, razón masculina, como si se entendiera que toda razón deba ser viril y toda *pars animalis* deba ser femenina.

Esta jerarquización binaria, certera, ordenadora de un mundo logocéntrico, que atribuye a lo Uno las figuras de la razón y a lo Otro las del instinto, encontrará un principio deconstructivo en la alternativa "incierto" del viaje femenino.

Sin embargo, el sueño de Ursula que es al mismo tiempo el viaje de las doce vírgenes se suma a los siete pecados capitales: *superbia, invidia, odium, tristitia, avaritia, ira y luxuria*:

Pero algunos ignoran que muchas veces pecamos por no discernir la verdadera naturaleza de los sueños (...) y escuchad bien: sólo los que pasan por porque son hijos de Belcebú y de la Noche Equívoca (pág. 114)

d) **Visitación del univeso borgiano**: Como en Borges, como en Pavic⁹⁴, el sueño de Ursula escenifica la *mise en abyme* del sueño dentro del sueño, desbarata los límites precisos entre el soñador y el soñado; juega al cambio de roles, desequilibra, deconstruye, establece un espacio de entre, de representación de una "otra" realidad.

Pasará un tiempo dijo Briciola.

Pasará un tiempo hasta que la soñada reconozca al soñador y así, los sueños coincidan en un entre sí de lo que existe y puedan sostener el argumento del amor⁹⁵

Otra conjunción de elementos borgianos vuelve a convocarse y congregarse en esta historia: el tiempo, capaz de detenerse, (como en "El milagro secreto") para dar espacio simultáneamente a un *Aleph* en clave femenina, donde se privilegia el ver: "Entonces el tiempo se detuvo y sin que nada lo anunciara yo vi...". A este enunciado sigue una extensa

⁹⁴ Milorad Pavic: *Diccionario Jázaro*. Barcelona: Anagrama, 1989

⁹⁵ María Negroni: *El sueño de Úrsula*. Op. Cit. pág. 93

enumeración de todo lo visto, a partir de lo cual Ursula manifiesta su "enamoramiento del universo" y concluye diciendo:

"Atila ordenó disparar (...) La flecha tardó una eternidad. Tardaba y yo grité. Y el monje que insistía cada vez más con más violencia como si quisiera despertarme de un sueño" (págs. 58, 59, 60)

No podríamos afirmar que *El sueño de Ursula* sea exactamente una "novela", no en el sentido tradicional y moderno del término. Sin embargo, la forma híbrida en que está construido este "texto" (en un sentido estrictamente barthesiano) se condice con el diálogo de "ruptura" (hostis) que entabla con la tradición (hospes)

Veamos: Si bien el personaje central es uno, Ursula, su voz no participa de un lugar de privilegio. Alrededor del asunto amoroso que atañe a Ursula y a Aetherius, se congregan las once vírgenes-brujas que irán sumando sus voces, sus ideologías, su historia (sus éxtasis y miedos). Así, más allá de los protagonistas temporales de la historia de amor, el tema se elevará al rango de lo impersonal y atemporal. Todas ellas tejen un discurso que versará sobre el amor y sus alcances, sus voces contribuyen a trazar los **"fragmentos de un discurso amoroso"**, donde Ursula no es más que una eventualidad.

Edda Sartori, en "El desacato en la obra de María Negroni: El sueño de Ursula: desborde y ensimismamiento", ⁹⁶señala que,

La brecha de la historia se abre, se subsume en la leyenda escurrida o friccionada por los desvíos de las voces que la transitan. Úrsula accede a la múltiple orquestación de la ficción desde una confusa referencia del siglo IV, propagada en el siglo V pero ya instalada como cuerpo mítico en el siglo X una especie de cuento apocalíptico de hadas, un derrotero primordial, místico, de huida y cacería, el cruce de lo informe a partir del mandato incestuoso de padres y reyes, la desobediencia, el sino del exilio, la ruptura

⁹⁶ En *Confluencia: Revista hispánica de Cultura y Literatura*, 22 de septiembre de 2003. A continuación se transcriben fragmentos del trabajo.

del tabú, la profanación de la belleza con lo impensable como broche de su anhelo pero de todas formas, la azarosa historia de un martirio (una passio del siglo IX que trasmuta finalmente en fervoroso y conveniente ejemplo de santidad para la institución eclesiástica de siglos posteriores).

Úrsula es capturada en la obra de Negroni como un personaje sumido en el clima arrasante de un fin de siglo (siglo X) En este fin de siglo, promiscuo, veleidoso, los opuestos se zarandean, el ejercicio del poder puesto al límite, abuso, represiones, desborde de violencia, pueblos sometidos y esa convulsiva deformidad trasladada de extremo a extremo, entrecruzándose con la experiencia poética.

Por otro lado, la historia en sí no goza del privilegio (que aquí deja de serlo) de la certeza. La historia es leyenda y, más allá todavía, **la historia es sueño: es incertidumbre.** Pero, al mismo tiempo, la incertidumbre es el ámbito de lo único posible: la rebeldía contra lo impuesto, contra la tradición.

Se trata de un texto que es un verdadero "mosaico de citas", en eso consiste su "hechura".

Hemos intentado mostrar cómo aparecen la voz de la Iglesia y la mitología religiosa, el mundo del cuento de hadas, la epopeya, los viajes de navegación, el universo borgiano. Toda esta larga tradición literaria y cultural, entramado de voces ideológicas, espacio de lo imaginario, es atravesada por una voz plural que congrega, conjuga y deconstruye: se trata de la voz de la incertidumbre. No ya la certeza, la verdad, la razón, la vigilia, el matrimonio y el amor como mandatos; sino la ausencia de certeza, el sueño, el amor y el viaje como huida-búsqueda permanente de la felicidad (sólo posible en la pérdida).

El sueño de Ursula: texto paradójico que escenifica la paradoja.

CONCLUSIÓN: NO TAN VIRGEN, EL ENTRE DE LA INCERTIDUMBRE

*Escribir es estar entre dos aguas:
el deseo de agradar y el de atacar.*
María Negroni

¿Qué decir del modelo que impone la **virgen**?

Guy Bechtel señala que: “A partir del siglo XIII se profesó un culto especial, muy fuerte, muy profundo y muy sincero, a la Virgen, que se convirtió, por así decir, en la primera santa y casi en la cuarta figura de la Trinidad”.⁹⁷

¿Y qué sostiene sobre la **bruja**?

Para la Iglesia, la mujer, inferior y lasciva, y por tanto proclive a placeres y venganzas, forzosamente está predispuesta a la brujería. Siempre, en todas las épocas del cristianismo, la mujer ha exhalado un perfume demoníaco. San Lugido explicaba porqué nunca se rendiría a las seducciones femeninas. No, no iré. Porque allí donde está la mujer, se halla el pecado; allí donde está el pecado, se halla el demonio; y allí donde está el demonio, se halla el infierno`. (pág. 139)

¿Qué dice de las **santas**?

La Iglesia no quería un discurso femenino, ya lo producía ella misma. Siempre dio la misma respuesta a las mujeres que querían expresarse: “Ocupaos más bien de los pobres” (...). La Iglesia, en fin, seleccionó a sus santas aplicando el mismo rasero con el que siempre juzgó a las demás mujeres. Las quería sin genio, vulgares, piadosas, modestas. Mejor martirizadas y amordazadas que hablando de Dios o a Dios. Y mejor muertas que vivas.

No obstante, aunque haya canonizado a más santos que santas, no podríamos tachar a la Iglesia de absolutamente misógina. Aprecia a las mujeres, las quiere en sus filas, las necesita. Pero no las acepta en todos los puestos ni en todas las categorías. Como pecadoras sí, son todas bien recibidas. (pág. 259)

⁹⁷ Guy Bechtel: *Las cuatro mujeres de Dios. La puta, la bruja, la santa y la tonta*. Op. Cit. pág 18

¿Qué sostiene sobre la **princesa**? La princesa puede entrar dentro de los parámetros del modelo que Bechtel propone bajo la denominación de la **tonta**.

En todas las épocas y al menos hasta 1950, la Iglesia, a la vez que condenaba la inferioridad, la lascivia, las pretensiones espirituales abusivas y la innata vertiente diabólica del segundo sexo, indicaba cómo tenía que ser la mujer honrada según sus principios: para redimirse de su origen pecador, debía convertirse en un ser dispuesto a sacrificarse, invisible y modesto en la sociedad, indiferente a toda la afectación de la moda y, en cierta medida, intelectualmente insignificante. (págs. 261-262)

Los textos escogidos y analizados nos enfrentan, una vez más, a las figuras de estos estereotipos femeninos, cimentados, fundamentalmente, en los arcanos de una razón patriarcal y medieval.

Pero, y he aquí el *quid* de la cuestión, tanto la santa-virgen y la princesa-tonta, no manifiestan ni expresan lo que es esperable de ellas, sino que deconstruyen sus propias imágenes estereotipadas para mostrarse *otras*.

Úrsula: virgen y santa. Estos son los epítetos que le pertenecen dentro del parámetro de un contexto tradicional, es decir, un contexto que se corresponde con los juicios de la razón moderna patriarcal, logocéntrica y ordenadora. La razón lógica ha promovido este modelo.

Por otro lado, como se ha ido viendo, el malestar en la cultura ha promovido la neurosis y la insatisfacción. Aparece así un espacio de lo no-dicho, que es preciso que susurre y que diga algo.

Para Freud, un inconsciente reprimido que busca satisfacer el deseo.

Para Foucault, el espacio del afuera, visiblemente efímero.

Para Cacciari, el hospes en el hostis.

Para este trabajo, el espacio de lo a-lógico.

La reescritura, mecanismo de infinitización, puesta en escena del malestar, apela así a una reconstrucción del modelo de la virgen para devenirla y mostrarla neurótica e insatisfecha.

Por último, Ursula, mártir, virgen y santa, en el imaginario cristiano, es también un personaje abismado en los precipicios del sueño. Y, como en todo sueño, aparece el deseo, los miedos, la insatisfacción, el sexo.

La leyenda de Ursula y las once mil vírgenes es retomada y reescrita por María Negroni, ahondando en los intersticios del deseo y de la muerte, pero también de la rebeldía y el amor. La figura de la santa medieval, Ursula, es, nuevamente en esta oportunidad, afrontada desde el espacio de lo no dicho. La santa deja de ser así ese modelo de perfección cristiana y se ve sometida a una reescritura que deconstruye el estereotipo y arroja una Ursula deseante y activa, ya no mártir sometida.

La reescritura es la puesta en marcha de un mecanismo de revisión y cuestionamiento de lo dado (lógico-hospes). La reescritura ahonda en los intersticios, en lo no dicho, lo silenciado y le presta voz. Es así que deconstruye los modelos y desbarata los límites del orden impuesto.

La Edad Media, más allá de su aparente "oscuridad" es proliferación de sentidos ocultos y ocultados. Impuestos, sobre todo, con la fuerza de la palabra que es Ley. La madeja se ha ido desovillando o tensando, según la época, la sociedad, la ideología, los grupos y consensos.

La Posmodernidad, desde el gesto de la revisitación y la reescritura, retoma y deconstruye los géneros, los estereotipos, los sentidos violentados, hibridándolos, cuestionándolos, infinitesimándolos.

El Mito medieval es la cristalización del Logos (en tanto ordenador). De ahí que la deconstrucción del Mito-Logos sólo es posible hacia el ámbito de lo a-lógico; no ya la Razón sino la incertidumbre.

Gilles Deleuze es uno de los pensadores a los que, en más de una oportunidad, hemos recurrido en este trabajo. Respecto de su pensamiento Marta López Gil señala:

Deleuze nos obliga a movernos entre un muy particular sentido de absoluto y un implacable devenir ligado a la transformación de los seres humanos, quienes no pueden sino renovar continuamente la pregunta: ¿qué nos anda pasando? Una curiosa conjunción, pues, entre el amor fati y el concepto de acontecimiento como sustituto de la idea de sentido, fijo e inamovible, no construido sino a construir, como si estuviera oculto y hubiera que buscarlo.⁹⁸

Creemos que, a partir de la lectura y análisis de los textos escogidos en este artículo, eso es lo que se ha intentado expresar: **el movimiento entre el sentido de absoluto y el devenir**. Sentido que no está construido sino que se expresa bajo la idea de búsqueda.

Hay géneros. Se trata también en ellos de una construcción de sentido, y en tanto construcción y en tanto dadores de sentido, los géneros son ordenadores.

Todo aquello que ordena y organiza provoca, desde algún lugar, un estado tranquilizador, aquietador. Podríamos decir, en términos freudianos, de conservación de la energía, de búsqueda de un estado de placer (en tanto y en cuanto se mantiene el equilibrio).

El Logos (el *Hospes*) se ha ocupado a lo largo de tres mil años de Cultura de pensar, ordenar, limitar, extranjerizar, reglar, verbalizar, nombrar, someter y racionalizar (entre otras cosas) al mundo, y por tanto, lo ha construido.

Los géneros (literarios y sexuales) son parte de estas construcciones.

Hemos observado, a lo largo de este análisis, un acercamiento a una posible *deconstrucción* de los géneros, de lo dado, de ese imaginario enarbolado sobre la sedimentación de sentidos impuestos.

En tanto la clasificación en géneros se corresponde con una mirada arborescente, la deconstrucción se acerca a la idea de hierba o rizoma de Deleuze. Hay un devenir de los

⁹⁸ Marta López Gil: *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Op.Cit págs 37-38

géneros, que abandonan lo mayoritario y que establecen relaciones de alianza y no de filiación genérica (propia del Logos) con otros textos. Se rompe para dar lugar a las líneas de fuga.

Así, hemos visto un deambular de Modelos Arquetípicos de Mujer, deconstruídos: brujas buenas, princesas no tan tontas, vírgenes insatisfechas. Estas imágenes míticas, deconstruídas, se encuentran insertas en textos que, al mismo tiempo, ellos mismos herborizan, es decir, deconstruyen el género al que, en una primera instancia pertenecen (claro ejemplo del *hostis* en el *hospes*). Así, rompen la línea filiatoria y establecen relaciones de parentesco, a partir de la alianza con zonas heterogéneas. Se trata, entonces, de textos “creadores”.

La epopeya y la leyenda medieval juegan con lo bordes de la deconstrucción borgiana.

Así, la reescritura, recogiendo y haciéndose cargo de esa gran metáfora lacaniana que es el *punto atrás*, retoma los géneros y el imaginario del logos dando espacio al *entre* de la incertidumbre.

Retomando el epígrafe inicial de Javier Marías se puede afirmar aquello de “hoy se detesta la certidumbre. No se tolera saber que algo ha sido”. Por eso es necesaria la intervención de la incertidumbre que caracteriza a este presente.

El pasado se vuelve a mostrar en la Posmodernidad bajo el tamiz de la autorización y el permiso (esa aquiescencia que nos caracteriza y de la que habla Javier Marías). La urdimbre de dicho tamiz es el de la duda y la deconstrucción. Tal es el carácter de la ponderación y la intervención posmodernas.

Capítulo cuarto

FIGURAS DE LA MÈRE- VERSIÓN: LOS DEVENIRES BULÍMICO-ANORÉXICOS

EL CUERPO POSMODERNO: CONTINENTES PERVERSOS. PANOPTICO DEL PER-VENIR.

*Hay un elemento de la neurosis
femenina que temo especialmente:
su lealtad al malestar.
(Marcela Serrano: Antigua vida mía)*

1- Naturaleza muerta viviente

*Bello resplandor de la imagen tímida del espejo.
Puede brillar sin tener morada en parte alguna.
Apaga la sed de las mujeres sedientas de sí mismas;
Para ellas, el mundo está amurallado de espejos.
Caemos en el resplandor de los cristales
Como en una corriente secreta que mana de nuestro ser
Pero ellas encuentran allí su propio se, y lo leen,
Deben ser dobles para existir plenamente.
Rainer María Rilke: La mujer en el espejo*

Una naturaleza muerta connota el horror de la descomposición. Es, sin dudas, una suerte de contradicción; la unión de la vida y la muerte; de la presencia y la nada. Apariencia estática que intenta mostrar una belleza eterna que, en realidad, apenas alcanza a sostenerse.

*"Elemento viviente fijado en la inmortalidad estética del cuadro que es el mundo, la mujer se mira (subjetiva y objetivamente) como naturaleza muerta"- dice Anne Juranville*⁹⁹

¿Cómo interpretar esta aseveración? Existe en el enmascaramiento femenino una fetichización del rostro y del cuerpo. Este enmascaramiento se extiende por toda la superficie del cuerpo hasta cubrirlo por completo. El cuerpo, adornado, esplendoroso de belleza, se

⁹⁹ Anne Juranville, Anne: *La mujer y la melancolía*. Op. Cit pág. 220

presta así al juego de las apariencias. Lo real no es sino lo irreal. "Para mirar a la mujer más vale no saber cómo está hecha" expresa Wladimir Jankélevitch.¹⁰⁰

Como en una naturaleza muerta la tensión entre lo visible y lo invisible; lo perdurable y lo transitorio; lo real y lo irreal; la plenitud y el vacío; la apariencia y la existencia; la belleza y la podredumbre; el eros y el tánatos, está presente.

Vanidad de vanidades, la mujer en el espejo es claramente el paradigma de todas las vanidades.

¿Qué es este espejo que, enfrentado al cuerpo de la mujer, la convierte en el paradigma de la Vanidad?

Miles de páginas se han escrito a lo largo de nuestra cultura sobre este objeto enigmático. Ya el mito nos habla de Narciso. Con Narciso el reflejo de la propia imagen implica inexorablemente la pérdida. El juego ilusorio permite observar el encuentro amoroso entre la realidad y la apariencia. La apariencia devora finalmente el objeto que la produce. El encuentro erótico de seducción, escaqueo, fascinación y fusión culmina en un coito que absorbe y deglute, en un clímax de goce perverso, al sujeto que vanidosamente se observa. Finalmente, para no culminar en la nada absoluta, el cristal de la apariencia escupe una flor, símbolo de un canibalismo refinado. *"El espejo del agua no es una superficie de reflexión sino una superficie de absorción"*, dice Jean Baudrillard.¹⁰¹

Qué decir entonces del episodio de Perseo y Medusa, donde el gesto de autocanibalismo proviene de un juego entre la fuerza y la debilidad. Aquello que es el arma de Medusa, lo que la convierte en indestructible y fatal, su mirada, es al mismo tiempo causa de su propia destrucción.

¹⁰⁰ Citado por Anne Juranville, op.cit.pág. 220

¹⁰¹ Jean Baudrillard: *De la seducción*. Madrid, Cátedra, pág. 67

Medusa ejerce el poder de la mirada con la fuerza y la vitalidad de un hacer activo. Mira y petrifica. El verbo no puede conjugarse como reflexivo a no ser por la presencia del espejo. El espejo hace que la mirada se mire y esta autorreflexión es la causa de la propia pérdida. Es el espejo quien posibilita la variante semántica del verbo, el espejo carga de significación al poder de la mirada, mirar no es lo mismo que mirar-se, y mirarse sería imposible sin la participación de un espejo.

El espejo también revela la verdad a la Madrastra de Blancanieves, pero una verdad que se niega a aceptar. Serán la voz del espejo y su propia vanidad quienes la obligarán a devenir, primero, bestia-caníbal (la reina ordena que maten a su hija y se come lo que cree que es parte de su cuerpo), y luego, vieja-bruja.

¿Qué decir ante este espejo que, dos mil años después del Mito, sigue reflejando belleza, locura y muerte?

Es imposible separar a la mirada del espejo. También es imposible separar la mirada y el espejo del cuerpo femenino. Cuerpo, mirada y espejo, inmersos en el rito del enmascaramiento y la fetichización entran en un juego de refinada canibalización que implica a veces, la pérdida, y otras, el resurgimiento.

Según Lacan es el estadio del espejo uno de los estadios constitutivos de la Identidad. Y es también este espejo el elemento constitutivo de una identidad fragmentada.¹⁰²

¿Qué ocurre cuando una mujer (vanidad de vanidades, según la acusación que le atañe desde antaño) se enfrenta a este espejo y la imagen que éste le devuelve no corresponde con la imagen ideal de sí misma?, (extraña complejidad la de la imagen del imaginario).

¹⁰² Véase Joel Dor: *Introducción a la lectura de Lacan*. Buenos Aires, Gedisa, 1987.

"La mujer se mira como naturaleza muerta". Este deseo de inmortalidad estética es, precisamente, el causante de una mirada perversa, en tanto se ofrece a una "mala interpretación", a una versión Otra.

El cuerpo femenino parece constituirse en "soporte" de la subjetividad, parece instituirse en algo así como el "objeto" del sujeto, un objeto que es el sujeto mismo o, dicho de otro modo, el sujeto hace de su cuerpo el objeto en el cual se reconoce. Esta "objetivización" del cuerpo, este cuerpo objetivado, es sometido a la mirada subjetiva. Allí es donde el cuerpo es canibalizado en un gesto de "autocanibalización" perversa.

Este gesto deriva, las más de las veces, en un devenir, dado que la relación objetivización/subjetivación del sujeto va a expresarse en el borde, constituyendo un fenómeno de "entre".

Si bien este concepto de lo femenino como sujeto- objeto de deseo merece amplias consideraciones, dado que ha sufrido avatares a lo largo del tiempo, nos interesa centrar el análisis en la configuración de los imaginarios actuales, lo cual va a implicar, inevitablemente, relaciones con los imaginarios de otros momentos culturales.

Al decir de Gilles Lipovetsky:

Dos normas dominan hoy la nueva galaxia de lo femenino: el antipeso y el antienvjecimiento... Paradójicamente, el auge del individualismo femenino y la intensificación de las presiones sociales relativas a las normas corporales corren parejas. Por un lado, el cuerpo femenino se ha emancipado con holgura de sus antiguas servidumbres, ya sean sexuales, procreadoras o vestimentarias; por otro, lo vemos sometido a presiones estéticas más regulares, más imperativas, más ansiógenas que en el pasado... En la raíz de la alergia femenina a los volúmenes adiposos subyace el nuevo deseo de neutralizar las marcas demasiado enfáticas de la feminidad, así como la voluntad a ser juzgada menos como cuerpo y más como sujeto dueño de sí mismo. La pasión por la esbeltez traduce, en el plano estético, el deseo de emancipación de las mujeres con respecto a su destino tradicional de objetos sexuales y de madres...¹⁰³

¹⁰³ Gilles Lipovetsky: *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama 1999

Estos nuevos violentamientos sociales de los que habla Lipovetsky permiten hablar de un "cuerpo posmoderno", que será, precisamente aquel que sufre "en carne propia" estos violentamientos (violencias invisibles, en muchos casos).

EL adelgazamiento y la resistencia a la vejez son dos de los modos de la cristalización de la expresión de un cuerpo "otro", pero no son las únicas.

El cuerpo posmoderno, inmerso en las prácticas corporales de la cultura *light*, se somete, de continuo, a ritos de privación, separación, maltrato y autocastigo... En muchos casos este ritual desemboca en la muerte.¹⁰⁴

De este modo, el cuerpo posmoderno puede verse como un cuerpo **perversido** o, tal vez, perverso, que se niega al deseo, casi en obediencia a una pulsión de muerte, a un goce.

Freud en *Compendio del psicoanálisis* define a los perversos de la siguiente manera: "existen personas cuyos deseos parecieran ser sexuales, pero que al mismo tiempo descartan completamente los órganos sexuales o su utilización normal".¹⁰⁵ Tomamos este concepto de perversión haciéndolo extensible no sólo a la perversión sexual, la que atañe a los órganos sexuales, sino a la que compete a otras funciones orgánicas, y fundamentalmente, la alimenticia, vale decir, a la que involucra a los órganos digestivos.

2- La fascinación del vacío: sujetos que borden la muerte.

"No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un 'algo' que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta"
(Julia Kristeva: Poderes de la Perversión)

¹⁰⁴ Véase Daniel Fiorini: *Cuerpo y tecnología*. Buenos Aires, Secretaria de Cultura de la Nación 1995

¹⁰⁵ Sigmund Freud: *Compendio del psicoanálisis* en *Obras completas*. Buenos Aires, Orbis, 1988

Dentro de esta forma señalada de perversión aparecen, como cristalización de negarse a utilizar normalmente los órganos digestivos, los fenómenos de la anorexia y la bulimia.

El malestar en el cuerpo es una de las nuevas máscaras del malestar en la cultura. La anorexia y la bulimia son significantes que circulan socialmente con insistencia.

Marcelo Hekier y Celina Miller afirman que la anorexia es un síntoma de deseo, de un deseo particular del que, siguiendo a Lacan, se puede afirmar que es un deseo de nada.

En la negativa a comer hay una verdad en juego, una relación constante entre lo vacío y lo lleno, donde incorporar para expulsar, mascar para vomitar se tornan vaivenes de la pérdida y reencuentro con el objeto a.

Malestar en la cultura: confusa yuxtaposición entre necesidad, demanda y deseo en la que el sujeto es degradado a ser un objeto, reducido a valor de intercambio.¹⁰⁶

Los alcances de la perversión de este juego no pueden escapar a nadie. La idea de un deseo de nada implica, a la vez que una sutil paradoja, el juego con lo vacío, lo incorpóreo: la muerte. La negación del alimento, sustento de la vida, bosqueja los escauceos seductores de la muerte. Como bien explica Baudrillard, seducir (del latín *seducere*) significa desviar, atraer hacia sí, apartar del camino.

El sujeto, atrapado en la encrucijada del espejo, sometido a la impiedad de la propia mirada narcisista, alienada en modelos inalcanzables (literalmente) transforma a su propio cuerpo en ese *objeto pequeña a*, sólo hallable en la muerte. El sujeto se objetiviza a sí mismo y el gesto de mayor canibalización es la *deformación* de la propia mirada, que ya no ve lo que allí está sino que ve de continuo a un "yo-gordo" al que intentará hacer desaparecer, intentará *devenir imperceptible* (Deleuze).

Silvia Fendrik, en su libro *Santa Anorexia* señala que:

¹⁰⁶ Marcelo Hekier y Celina Miller: *Anorexia-bulimia, deseo de nada*. Buenos Aires, Paidós, 1994, págs. 16-18

Las poseídas demonópatas, luego histerodemonópatas, terminarán por ser reconocidas más tarde como puramente histéricas ... o tal vez, dentro de mucho más tiempo, como anoréxicas.¹⁰⁷

La negación a la comida es uno de sus elementos en común, que atraviesa, como un cilicio, a una serie de cuerpos femeninos a lo largo de la historia, que van desde las santas medievales hasta las anoréxicas posmodernas.

Si hiciéramos un poco de historia y de revisión, podríamos observar, curiosamente, que esta pulsión de muerte, esta negación/protesta a ciertos mandatos culturales (e inevitablemente la asunción marginal de otros) están reglados, regidos, por estructuras superyoicas muy fuertes, tanto que, de hecho, llegan a negar u opacar al propio yo.

Al decir de Julia Kristeva: "A cada yo (moi) su objeto, a cada superyó, su abyecto" ¹⁰⁸

Kristeva señala:

El asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección (...) Pero puesto que ese alimento no es un "otro" *yo me* expulso, *yo me* escupo, *yo me* abyecto...: así van *ellos*, que *yo* estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte. En ese trayecto donde yo devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito. (pág. 10)

Anorexia y bulimia, anoréxicas y bulímicas: fenómenos representativos de la abyección, de aquello que solicita y pulveriza al mismo tiempo, espacio del límite, del borde entre el sujeto y el objeto, entre el superyó y el abyecto, entre lo corpóreo y lo intangible, entre el cuerpo y el cadáver. Espacio del deshecho, de la basura, del vómito, del asco, de la caída:

"Ya no soy yo (moi) quien expulsa, *yo* es expulsado". (pág. 10)

El yo, el sujeto, es expulsado hacia el espacio del no-sentido, al decir de Kristeva, *hacia allí donde el sentido se desploma*. Este no-sentido no implica una ausencia de significante, sino que el significante es la propia ausencia, el agujero, el abismo, la

¹⁰⁷ Silvia Fendrik: *Santa anorexia*. Buenos Aires. Corregidor, 1997, pág. 23

¹⁰⁸ Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*. Buenos Aires, Catálogos, 1988, pág 10

pulverización, la imperceptibilidad. Se trata del no-sentido de la caída, esa caída desde la que el yo *se expulsa, se vomita, se lanza*. Ya Julia Kristeva señala que el colmo de la abyección es el *cadáver (cadere-caer)* y añade que lo abyecto solicita y pulveriza simultáneamente al sujeto.

Y todo esto, aparentemente, en pos de la búsqueda de una imagen de belleza, una belleza lejana a los arquetipos clásicos de armonía y equilibrio. En pos de una idea de belleza que poco tiene que ver con los paradigmas arquetípicos de Bien y Verdad. "Toda belleza es efecto de una empresa de desnaturalización, de desmaterialización", expresa Anne Juranville. La desnaturalización y la desmaterialización del propio cuerpo, que, lejos de alcanzar un estado de belleza "exterior" se precipita hacia los abismos de la distorsión de la propia mirada, impiadosa, flagelante, autoconvocante, exiliada, especular y dual.

3- Un tríptico diferente: la mère-versión

"... el neurótico se atrinchera en el tres para precaverse del dos, en tanto que Narciso (o sea, el perverso) aspira a la superación del dos activando el resorte desmentidor que lo sitúe en lugar de UNO. En otros términos: no es lo mismo el confort burgués-

tributario del código paterno- que el paraíso narcisista- nostalgia de una madre fabulosa, que como bien se dice, hay UNA sola."

Carlos Pérez: Del goce creador al malestar en la Cultura

Usted me escribió aconsejándome que le pida a Dios que me haga comer. Y yo le contesto, Padre mío, y se lo digo en nombre de Dios, que de todos modos posibles yo me obligo a ingerir algún alimento una o dos veces por día; y le ruego constantemente a Dios y lo seguiré haciendo, que me otorgue la gracia en el tema de la comida, para que yo pueda vivir como sus otras criaturas, si ésta es su voluntad, porque la mía está allí. Muchas veces, cuando hice lo que pude, me miro a

mí misma para entender mi enfermedad y la bondad de Dios que por una gracia muy especial me permitió corregir el vicio de la glotonería...¹⁰⁹

Catalina de Siena escribió estas palabras a su confesor cuando tenía alrededor de veinticinco años. En ese entonces ya era famosa tanto por su instrucción en asuntos teológicos como por su constante *comer nada*. Su ascetismo extremo la convertía en una trasgresora de las reglas de la Iglesia. Cuando la obligaban a comer, la mayoría de las veces vomitaba, fortaleciendo de este modo su voluntad de rechazar todo alimento, lo cual, de acuerdo con los testimonios de su *Vita*, la volvía más saludable. No fue sólo Catalina de Siena quien impuso entre las jóvenes de la época esta moda o tendencia, otras santas contribuyeron con el mismo ejemplo, entre ellas Clara de Asís, Santa Teresa de Avila. *Comer nada* se convirtió en el camino de transgresión que permitía violentar algunos de los mandatos de la Iglesia (la procreación, entre otros) y que muchas jóvenes siguieron como modelo de santidad.

Silvia Fendrik expresa:

A diferencia de los ayunos rituales aceptados, propiciados y programados por el cristianismo, con límites claros y obediencia debidamente compartida a reglas eclesiásticas, "santa anorexia" en cambio no tiene límites ni se detiene ante nada ni ante nadie, expresando asimismo un goce al que no está dispuesta, por nada de este mundo, a renunciar. (pág. 86)

Varias son las interpretaciones a que se presta el *comer nada* de las santas medievales, desde la negativa a alimentar un cuerpo que luego sería "entregado" a hombres no deseados, designados por los mandatos sociales y patriarcales, hasta los estados de éxtasis erótico que manifestaban experimentar cuando se alimentaban solamente con la carne y el cuerpo de Cristo.

Lo que está en juego en estas prácticas simbólicas que bordean los límites de la inanición y del goce místico es el desafío a la muerte.

¹⁰⁹ Citada por Silvia Fendrik, op.cit. pág. 79

Baudrillard señala que de todas las pasiones, de todos los movimientos del alma, la perversión es quizá la que se opone más de cerca a la seducción. La anorexia, espacio de la perversión, es, de acuerdo con este autor, la negativa a ser seducido y a seducir, es "*hacer del cuerpo un espejo vuelto del revés, borrar en él cualquier signo de seducción, desencantarlo o dessexualizarlo...*" ¹¹⁰

Por eso es posible aventurarse a decir que el espacio de las perversiones anoréxicas, lejos de explayarse y articularse en los meandros del erotismo y del placer de los escarceos seductores, encuentra su lugar y hace su nido en los abismos de la obscenidad, aquello que, fuera de la representación, fuera de la escena, establece alianza con el goce, con la pulsión de muerte, con el tánatos, fuerza que se halla en las antípodas del Eros seductor que engendra vida y placer, precisamente a partir del encantamiento.

La perversión anoréxica, que hace del cuerpo un espejo vuelto al revés, lejos de encantar, espanta, arrastra, desmaterializa.

Lo abyecto es perverso ya que no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe.

Un alimento sólo se vuelve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano.

Por otro lado, el alimento es el objeto oral (ese ab-yecto) que funda la relación arcaica del ser humano con el otro, su madre, detentadora de un poder tan vital como temible.¹¹¹

Más allá del principio de placer, el goce; más allá del *objeto pequeña a*, un agujero de ausencia, la metonimia del deseo, la caída. El primer Otro, la madre, fuente de alimento, luego objeto perdido para siempre, primer cuerpo de contacto, cuerpo del que se formó parte, establece una relación con la función alimenticia que, cuando deviene perversa (juego de

¹¹⁰ Jean Baudrillard: Op.cit. pág. 118

¹¹¹ Julia Kristeva: *Poderes de la perversión* Op cit. págs 25 y 102

palabras en francés que alude a per-versión, como versión del padre), sería más correcto denominarla *mère-versa*, en tanto versión ligada a lo materno-nutricional.

No podemos evitar, en este punto, aventurarnos en los juegos significantes que propone el vocablo (en su fonética) *mère* en lengua francesa.

La madre (*mère*) en tanto objeto perdido, objeto pequeña *a*, objeto de deseo (**deseo de nada** en el contexto de este análisis).

La madre en tanto mar (*mer*), espacio de lo acuoso y lo abismal. Espacio de protección y contención, pero también de inconmensurabilidad. La mar, oleaje que va y viene, que entrega y barre, que ofrece y despoja. La mar, ese vaivén que se relaciona con los vaivenes de la pérdida y reencuentro con *el objeto a*.

La madre en tanto excremento (*merde*), deposición, primer ofrenda del cuerpo, primer vaciamiento, "yo me expulso, yo me escupo, yo devengo" madre, mar, excremento (*mère-mer-merde*).

Como expresa Gérard Pommier:

Una mujer aprehende una femineidad problemática por el sesgo de la mirada de un hombre, pero no sucede solamente así. En efecto, porque su femineidad le es extraña, ella venera a través de su propio cuerpo el misterio de la Otra mujer, que detenta el secreto de lo que ella es (el subrayado es nuestro).¹¹²

Una de las pacientes bulímicas citadas en el libro de Hekier y Miller expresa: "cuando como, soy comida", engullida, tragada, devorada por el Otro Deseo de ir al encuentro del Otro, de ser incorporado por el Otro, de formar parte nuevamente del Otro, de devenir Otro.

Si cuando como, soy comida, (*mère-madre* en tanto objeto) entonces, cuando excreto o vomito soy excremento (*merde-madre* en tanto excremento).

¹¹² Gérard Pommier: *La excepción femenina*. Buenos Aires. Alianza, 1986 pág. 37

Podemos acercarnos mediante estos juegos significantes a una lectura de los desarreglos alimenticios (a las perversiones alimenticias) como manifestaciones de la mètèr-versión, una relación "cuerpo a cuerpo" con la madre, que, como bien señala Carlos Pérez en el epígrafe que escogí para este apartado, hay una sola.¹¹³

4 La modelo: anomal del devenir posmoderno

En varias oportunidades se ha hecho mención del concepto deleuziano de devenir. No vamos a desarrollar los inabarcables alcances de dicho concepto pero sí señalaremos algunos aspectos necesarios y relacionados con el presente trabajo.

Deleuze señala que devenir no es una evolución, o al menos no es una evolución por descendencia o filiación. El devenir es del orden de la alianza, es involutivo y la involución es creadora. Regresar, según Deleuze, es ir hacia el menos diferenciado. Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico. El rizoma es, por tanto, una antigenealogía.

La idea de devenir es casi impensable sin la noción de **Anomal**. Deleuze cuando se refiere al Anomal lo define como "ni individuo ni especie. Fenómeno de borde", con quien se establece una relación de alianza. Lo Anomal designa lo desigual, lo rugoso, la asperidad, el máximo de desterritorialización. Con lo anomal es con quien habrá de establecerse la alianza para devenir ¿modelo? (anoréxica-etérea-molécula-imperceptible).

En rigor, quede claro, no se está haciendo referencia a las modelos como individuos (con nombre, apellido y cuenta bancaria) sino a la *figura-significante modelo*, como fenómeno de borde entre lo individual y la especie, que, al igual que Moby-Dick "arrastran", del mismo

¹¹³ Carlos Pérez: *Del goce creador al malestar en la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 1987 pág. 147

modo que al capitán Achab, hacia el espacio de la desterritorialización. De hecho, como señala Deleuze, no es real el animal (aquello) en que se deviene, sino que es real el devenir.

El devenir-modelo (anoréxica) no implica una evolución, o al menos una evolución por descendencia y filiación. El devenir modelo pertenece al orden del contagio, de la vampirización, de la alianza. El devenir-modelo (modelo de devenir) implica, la más de las veces, la intención del devenir imperceptible, sobre todo cuando ese devenir implica la anorexia. "Sujetos que bordean la muerte" dicen Hekier y Miller.

Cuando en *Rizoma* Deleuze se refiere al libro y al mundo lo hace de la siguiente manera:

El libro no es la imagen del mundo, según una creencia arraigada. Hace rizoma con el mundo, hay evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo opera una reterritorialización del libro, que se desterritorializa a su vez en sí mismo en el mundo (si es capaz y si puede). La mimética es muy mal concepto, dependiente de una lógica binaria, parafenómenos de naturaleza completamente distinta.¹¹⁴

Podríamos argüir, siguiendo esta línea, que el cuerpo no es la imagen del mundo sino que hace rizoma con la cultura.

El cuerpo hace rizoma con la cultura.

En el cuerpo, al igual que en el libro, en tanto totalidades significantes, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, territorialidades, líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de reterritorialización.

Eso es lo que hace el mundo con el cuerpo: lo reterritorializa, a veces, arrojándolo fuera de todo territorio "conocido". Como a Alicia, a través del espejo, el cuerpo reterritorializado entra en un espacio que es, *un espejo vuelto del revés*, una dimensión de

¹¹⁴ Gilles Deleuze y Félix Guatari, Félix: *Rizoma*. Valencia. Pre-textos, 1997, págs 27-28

superficialidad fría, imaginaria e invertida, que abyecta y eyecta al sujeto *fuera* de los territorios del placer, la seducción, el Eros, la belleza y la satisfacción.

Hemos señalado que la escritura de mujeres puede leerse como la puesta en marcha de la **nominalización del malestar**.

Retomamos aquella postura nuevamente para observar cómo, dentro del corpus de escritoras y textos escogidos, dicha nominalización se pone en marcha, nombrando un malestar que, en esta oportunidad, tiene que ver con los aspectos anteriormente señalados y enunciados: las perversiones de los cuerpos, violentados tanto por mandatos externos como internos, sometidos a "torturas" posmodernas (semejantes a las medievales) en pos de un status de belleza que "bordea", en muchos casos, la muerte.

Dentro de este corpus de cuentos y novelas a analizar proliferan las mujeres que no comen, que se producen vómitos, que buscan adelgazar, que compiten con modelos en belleza (no en inteligencia), mujeres que se niegan a envejecer e incrementan la parafernalia de afeites para detener el paso del tiempo.

5- Devenir anoréxica o del comer como fuera de escena. Antigua vida mía (Marcela Serrano), Modelos de mujer (Almudena Grandes)

"Her wounds came from the same source as her power" (Del mismo manantial de su poder provenían sus heridas) Adrienne Rich
(Marcela Serrano: *Antigua vida mía*)

Antigua vida mía de Marcela Serrano narra, entre otros tejidos que se cruzan, la historia de dos amigas. Dicha historia es atravesada por la genealogía de mujeres cuya sangre ha posibilitado y posibilita el presente. Se trata de un relato eminentemente genealógico y

ancestral cuyo título **Antigua** no sólo remite al pasado temporal sino al pasado espacial. Antigua es una localidad de México, espacio que representa el refugio de la memoria y la identidad de las protagonistas. Localidad de los tapices y del *Popol Vuh*, espacio del entramado de voces, de sangres, de crónicas, tapiz de los hilos de la identidad y de la subjetividad.

La narración se abre con la voz de Josefa quien se entera, a través del diario, que su amiga ha asesinado a su pareja. Violeta es una asesina, mató por amor a su hija. Desde este momento la historia se remite al pasado, a la memoria de la amistad, recoge el momento presente, el del asesinato, y continúa hacia el futuro.

Violeta y Josefa son tan amigas como diferentes, la primera, arraigada a la tierra, a la memoria, a la pasión, segura de sí misma, capaz de matar por amor. Josefa es una estrella de la canción, tan bella y rutilante como insegura de sí misma. Necesita mirarse siempre en el espejo que es Violeta. Josefa pertenece y se desenvuelve en el ámbito de lo público, sometida a los juicios de las miradas, Violeta pertenece al espacio de lo privado, lo íntimo, lo inquebrantable. Josefa despliega su vanidad y su narcisismo Violeta despliega tapices y vestidos viejos.

*"Muchas veces Violeta me cansaba. Me cansaba alimentar nuestra amistad, como me cansaba alimentar cualquier elemento que no fuera mi voz",*¹¹⁵ dice Josefa. Y no es la amistad con Violeta lo único que le cuesta alimentar. Le cuesta alimentar su propio cuerpo, le cuesta alimentarse. En pos de una figura "envidiable" se somete a la tortura de la dietas:

No hay dieta posible sin morirse de hambre, y como no tengo voluntad, he ideado lo siguiente: comer, sentir el gusto, mascar y gozar, pero no tragar. Empecé con este sistema hace unos días, cuando vi esa maldita grabación. Funciona bien como dieta, pero tiene varias dificultades prácticas. No puedes

¹¹⁵ Marcela Serrano: *Antigua vida mía*. Santiago de Chile, Alfaguara, 1995, pág. 66. Todas las citas de la novela provienen de esta edición.

almorzar en el comedor. ¿Dónde boto la comida ya masticada sin que me pillen?... Este sistema me duró una semana, bajé dos kilos y me volvió el alma al cuerpo. (pág. 231)

Josefa, adorada por un público que la idolatra, establece relaciones de conflicto con su cuerpo, su piel, su maternidad, su sexualidad. No puede "alimentar" nada que no sea su propia voz, nada que no sea su propio ego, su vanidad. Atrapada en la encrucijada de un narcisismo solitario, su mundo se derrumba. Violeta "mata" defendiendo la vida, defendiendo a sus dos hijas, la adolescente y la de su vientre. Violeta enfrenta al mundo, Josefa no puede enfrentarse a sí misma, no puede enfrentar su cuerpo como soporte de la subjetividad.

Violeta es una mujer que está bien dispuesta con su cuerpo; se desprende de mirarla desplazarse por la vida. Yo no: siempre me he sentido incómoda en mi piel. Violeta fue linda desde chica. Creció contando con eso y para ella nunca fue una preocupación. El descuido de su adultez sólo revela lo que nunca me sucedió a mí. Yo tuve que inventarme... De vuelta a Santiago me encerraba en mi pieza por cuatro días, llena de fármacos para soportarme a mí misma y la feroz dieta que comenzaba... Tomaba litros y litros de agua y perdía líquido como nunca. (pág. 235)

El personaje se somete al enclaustramiento en miras a una *purificación*, busca eliminar de su cuerpo no ya el pecado, sino el líquido, busca diluirse, abyectarse. Y si bien Josefa no deviene anoréxica (aunque sí lo hace su hija), se sumerge en un proceso de devenir imperceptible, devenir no-deseable (al menos a lo ojos de su amor-pasión que es Andrés). Josefa escapa a la ley del deseo, de la seducción y el placer sexual, deviene a-sexuada:

Porque mis noches no están pensadas para seducir. Andrés se duerme al instante. Yo hago veinte trámites más: la seda dental, la crema demaquillante. (pág. 232)

Ya se ha indicado anteriormente la relación entre lo vacío y lo lleno que se plantea en la negativa a comer, donde incorporar para expulsar, mascar para vomitar se tornan vaivenes de la pérdida y reencuentro con el objeto a. Josefa es, claramente, ese sujeto devenido en objeto, reducido a valor de intercambio. Ella misma expresa:

Yo quería ser estupenda en mi quehacer. Quería vengar las inseguridades de mi madre. Y luego vengarme ya de mis compañeras de colegio, que siempre me excluyeron. Necesitaba brillar por mí misma y no por otro, porque tuve la experiencia de un otro desapareciendo, y el hambre y el desamparo posteriores. (pág. 335)

Tener la experiencia de "un otro desapareciendo" y posteriormente el hambre y el desamparo. Ese otro que siempre desaparece y que deja instaurado el vacío que es el agujero en el estómago, la sensación de hambre, o mejor, **el hambre**: la demanda, la necesidad, la ausencia instalada, la soledad y el abandono. Josefa no puede alimentar nada que no sea su voz, que no sea la palabra de la demanda. No puede alimentar nada que no sea su a-dicción, lo no dicho: el otro, perdido para siempre y de quien es necesario vengarse: la madre, esa madre que he analizado como mère-mer-merde: madre-mar-excremento, anclaje de la mère-versión, (perversión alimentaria).

Esta relación conflictiva de querer "vengar" las inseguridades de la madre desencadenan en miedos, fobias, ligadas nuevamente al tema de la comida. Puesto que el alimento no es un otro, dice Kristeva, *yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto, yo devengo*. El alimento se vuelve abyecto porque determina la frontera entre la naturaleza y la cultura, entre la necesidad de alimentarse para sobrevivir y la necesidad-demanda de ser aceptada socialmente y "brillar con luz propia".

Parte de mis fobias tiene que ver con la comida... Yo odiaba a cualquier ser humano que comiese en mi presencia ... lo observaba comer - fuera quien fuera - y comenzaba el proceso de detestarlo, de considerarlo un bruto, un inadecuado, un obsceno. Las únicas veces que he comprendido el acto de matar ha sido en esas circunstancias ... He llegado a pensar que comer debiera ser tan privado como orinar o defecar: ojalá los comedores se convirtieran en baños para nunca más ser testigo de tan repugnante actividad. (págs 212-213)

Violeta es capaz, y así lo hace, de matar por amor, por pasión, en un acto de defensa a la vida misma. Josefa es también capaz de matar, pero su pasión está puesta en la comida, en el desagrado que le produce el impúdico, ruin, abyecto gesto de "comer en público". Comer es

un acto obsceno, inmundo, un fuera de escena, un irrepresentable. Comer es igual a defecar: actos íntimos, privados, ajenos a la esfera de lo social.

El ayuno es social, la anorexia es privada. El ayuno pertenece al ámbito de una creencia compartida y compartible, se presenta como una elección voluntaria, es un medio no limitado a sus efectos sobre el cuerpo; su esfera es del orden de lo simbólico, en relación a valores superiores trascendentes. La anorexia es solitaria, estereotipada, y se manifiesta como angustia, melancolía, depresión, sin otro resultado o intención que la obsesión permanente de no engordar. La privación del alimento es vivida como liberadora, como control de sí.

No se trata de santificar el cuerpo para sacralizar el ser, sino hacer desaparecer el cuerpo para ser.¹¹⁶

Sin embargo el personaje cuenta con momentos de lucidez, el devenir no la ha arrojado todavía fuera del mundo, la desterritorialización-reterritorialización juega todavía en los bordes del humor y la ironía y le permite decir:

Pienso que el mundo está lleno de gordas que quisieron otra suerte para ellas; ninguna es voluntariamente así, y tienen la vida perdida, tantas puertas cerradas por un problema aparentemente tan inocuo: centímetros de más. Lo delgado como valor supremo. ¿Qué nos pasó que llegamos a esta demencia cultural que somete al 80% de las mujeres a la preocupación, a la contención, a la represión? Deberíamos haber asesinado a Twiggy años atrás. (El subrayado es nuestro) (pág. 326)

Twiggy: el Anomal. La modelo que instauró el modelo de delgadez como signo de belleza suprema. La primera que quitó las curvas al cuerpo femenino e impuso las primeras huellas de la devastación. No ya la Santa, sino la Modelo. Anomales del devenir imperceptible, del devenir-delgada-anoréxica. Así como el vampiro no filia, contagia, del mismo modo procede la modelo, la jefe de manada o, al decir de Deleuze: el Solitario/a el Demonio. Este individuo excepcional tiene muchas posiciones posibles: Deidad-Demonio,

¹¹⁶ Bernard Brusset: "El ayuno y la purificación" en *Revista de Actualidad Psicológica*, N° 216 pág. 24

con la que ha de establecerse la alianza. "Deberíamos haber asesinado a Twiggy años atrás" habla de la necesidad de haber practicado un exorcismo cuando se estaba a tiempo, de destruir al Anomal para impedirle ser jefe de manada, para imposibilitarle ser elemento de borde.

Twiggy: Moby Dick, Satarsa, Josefina, Drácula ...

Por otra parte, Celeste, la hija de Josefa, es el personaje que va a padecer anorexia, literalmente hablando, enfermará del deseo de nada. Si bien este personaje no entra a la historia sino tangencialmente y no alcanzamos a escuchar la articulación de su discurso más que a través del filtro de su madre, Celeste es clara y categórica:

- ¿Pasó algo?
- Sí. Quiero avisarte que no voy a comer nunca más en mi vida. (pág. 250)

No comer, buscar la inanición como meta o medio para sobrevivir (?) a los extravíos del espejo y del narcisismo, a la mirada de los demás y la propia. Malestar en la Cultura al que la neurosis femenina es peligrosamente leal.

¿Si cede, que espacio deja? Violeta me respondía: salir de ahí con ayuda de las diosas, no dejar por nada que una se enamore de su enfermedad (pág. 252)

Las diosas, la madre tierra, Antigua: espacio de encuentro con la Madre, con la genealogía, con la sangre. Antigua es **el paraíso**, ámbito de lo originario, de lo natural, de lo primitivo y nutricio. Antigua es el espacio de la memoria que escapa a la Cultura y su Malestar, ámbito de lo primigenio, paraíso, reterritorialización que posibilita el encuentro, la reconstrucción de la Identidad, tramado de voces ancestrales, tierra de las diosas de la fertilidad que rescatan de la enfermedad, que detienen el devenir, que burlan la muerte.

Elizabeth Rojas-Auda, de la Universidad de Texas at Arlington publicó en febrero de 2007 un artículo titulado *La (re) construcción del cuerpo femenino en la narrativa de Marcela Serrano*, allí sostiene, refiriéndose a *Antigua vida mía*.

La escritura femenina hispánica de hoy sigue siendo, en su mayor parte, el resultado de arduas transacciones en los ideales genéricos tradicionales y unos nuevos valores en proceso de ser articulados. Marcela Serrano, una de las figuras más destacadas de la “nueva narrativa chilena” o de la llamada Generación del 80, ha sido proclamada por la crítica como una de las voces femeninas contemporáneas más relevantes de Latinoamérica, convirtiéndola en intérprete y portavoz literaria del difícil mundo de la mujer actual.

Cixous considera que la escritura es el medio por el cual la mujer tiene la posibilidad de apropiarse de aquello que le ha sido anulado por las imposiciones patriarcales: su identidad y, con ella, su cuerpo. El acceso propio y el uso de la palabra por parte de las mujeres es una de las constantes más significativas en la obra de Marcela Serrano. Este estudio de la narrativa de Marcela Serrano procura re-definir el cuerpo femenino como una apropiación del poder masculino y las estrategias que la mujer moderna ha utilizado para expropiar y apropiarse de lo que le pertenece. Marcela Serrano intenta reconceptualizar el cuerpo femenino por medio de estrategias que la mujer ha utilizado para apropiarse de aquello que le ha pertenecido desde siempre. El propósito es reconstruir estos discursos cuyo poder hegemónico corresponde al discurso falogocéntrico y crear un ritmo diferente como contrapoder de resistencia y marginalidad. El nuevo discurso es una escritura que promueve resistencias plurales a partir de la diferencia. El cuerpo femenino es el lugar de la resistencia y rebelión como reacción al poder del cuerpo masculino.

En *Modelos de Mujer* Almudena Grandes plantea, a través de dos relatos, la cuestión de la comida y la delgadez corporal como conflictos femeninos, constitutivos de una problemática social y cultural. El primero de ellos "Malena, una vida hervida", desde la ironía del título plantea el sin-sabor de la vida de su protagonista.

El relato se va articulando a partir de dos voces narrativas, un narrador en tercera que actúa de omnisciente y un narrador en primera, Malena, que escribe al *Señor Juez* la historia de su desdicha y la razón por la cual ha decidido quitarse la vida (hervida).

Señor Juez:

Yo, Magdalena Hernández Rodríguez, española, viuda, química de profesión, de 46 años de edad, en plena posesión de todas mis facultades físicas

y mentales, he decidido hoy, 7 de mayo de 1990, quitarme voluntariamente la vida, dado que ésta ya no tiene ningún sentido para *mí*.¹¹⁷

¿La razón? Toda una vida a dieta, toda una vida buscando verse hermosa para cuando llegase el momento de reencontrarse con el amor de su infancia: Andrés. Y ese momento llega cuando Malena tiene cuarenta y seis años. Ella está delgada, luego de una vida de sacrificios y tortura dedicadas a él, quien supo, cuando Malena tenía quince años, rechazarla por *gorda*.

Y fue entonces, mientras Andrés estaba en el hospital, cuando empecé a pasar hambre, un hambre horrorosa, tremenda, mortal, aquello era el infierno, señor juez, el infierno, una tortura que nadie puede imaginar siquiera. (pág. 82)

El, luego de tantos años está gordo, fofo, pelado, casi grotesco. "Mañana vuelvo a comer" se dice Malena, luego de la experiencia amorosa. Y aquí el relato nos presenta una vuelta de tuerca graciosa, pero al mismo tiempo angustiante, irónica. Malena come y come, por todos los años de ayuno y de sufrimiento, pero no engorda ni un gramo. Hacía diez años que había cambiado el metabolismo, vale decir, ya no era naturalmente una "gordita". Esta aparente humorada del destino permiten desplegar ante nuestros ojos y los del señor juez las cartas y las trampas de un juego perverso: las relaciones entre el amor, el amor propio, la burla, los cánones de belleza, el sacrificio y el **sentido**, de la vida, del placer y del goce. El epígrafe que abre el relato es un texto de Cesare Pavese que dice:

En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido comer como está lo otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer.

Placer del que la protagonista se priva y que se transforma en goce. Las prácticas alimenticias derivan en prácticas perversas dentro del baño. Comer está prohibido, por tanto deben buscarse y proveerse instancias alternativas, como llenar una bañera de spaghetti y sumergirse en ellos, entre otras múltiples variantes.

¹¹⁷ Almudena Grandes: *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996, pág. 74. Todas las citas provienen de esta edición.

Dejé de comer a los quince años, ¿sabe usted? A los quince años empecé a alimentarme, a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida. (pág. 77)

El comer se transforma así en un fuera de escena, en lo reprimido y lo irrepresentable. Las vidrieras con comida en exposición simbolizarán para la vida de Malena el poder de su fuerza de voluntad ante la Tentación, como una Santa ante los ofrecimientos de Satanás:

Miró a su derecha para encontrar la esencia del bienestar resumida en una vitrina, el escaparate de una pastelería de lujo desde el que la virtud y el pecado, el infierno y la gloria, la tentaban con pareja insistencia. (pág. 83)

Las relaciones entre el no-comer y el sacrificio medieval vuelven a estar presentes y a establecer otros juegos significantes además de los conceptos de virtud y pecado. Para Malena la boutique es el calabozo en el que dictan la terrible sentencia: "no hay talla" y el líder de la prisión es, nuevamente, el Anomal: Twiggy, ni individuo ni especie, el elemento preferencial de la manada. Al decir de Deleuze y Guatari:

El anomal tampoco es un representante de una especie, aquel que presentaría los caracteres específicos y genéricos de un estado más puro, modelo o ejemplar único, perfección típica encarnada, término eminente de una serie.¹¹⁸

Sin embargo, en este relato tampoco se da el devenir cadáver, a pesar de la decisión de la protagonista, hay algo que la rescata de la imperceptibilidad y del abismo de la muerte: no ya las diosas maternas y nutricias, sino el humor y el sexo, en cierta forma, la lucidez, el no haberse enamorado de su enfermedad. El comer y la comida, hasta este momento un fuera de escena, termina siendo el centro del relato, de la seducción y del placer, que atraviesa todos los sentidos.

¹¹⁸ Giles Deleuze y Félix Guatari, Félix: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988 pág. 250

En el relato "Modelos de Mujer" vuelven a plantearse nuevamente los tópicos del comer como un fuera de escena y de la modelo como anomal. Este relato muestra, un tanto maniquéamente, dos posibles modelos de mujer: la modelo de belleza: flaca, esplendorosa, actriz advenediza que acapara todas las miradas, poco inteligente, y la intelectual, que sin ser fea, se encuentra lejos de la belleza inalcanzable de la modelo. Ambas establecen una relación de necesidad, Eva, la modelo, debe viajar a Estados Unidos a filmar una película con un director ruso y precisa una traductora e intérprete. El relato está narrado en primera persona, nuestra modelo (de mujer) dice de sí lo siguiente:

Mido casi un metro setenta, y eso está bien, pero la última vez que pesé cincuenta y cuatro kilos estaba a punto de cumplir quince años. Eso no tendría mucha importancia si no fuera porque casi siempre peso un poco - uno de esos "pocos" tan elásticos que parecen conceptos de goma - más de sesenta ... Soy lo que la gente suele llamar "una mujer grande" y tengo tanto éxito con los albañiles que trabajan en la calle, como desprecio inspiro a las redactoras de páginas de moda. (pág. 164)

Durante su primera cita de trabajo Eva le pide a la protagonista sin nombre que, por favor, no vuelva a comer adelante de ella. El comer vuelve a mostrarse como un fuera de escena, un acto privado y ritual.

- Yo mastico treinta veces cada bocado - respondió -. Para no engordar. Y otra cosa ... ¿tú comes siempre así?
- ¿A qué te refieres?
- A la cantidad.
- Pues... no siempre. A veces tomo dos platos. Y hasta postre, si estoy contenta.
- Ya - hizo una pausa, como si necesitara buscar las palabras para seguir, y me resigné a aceptar que, si es que había entendido algo, la historia que acababa de contar no la había impresionado en lo más mínimo -. Vale, pues entonces, si no te importa, preferiría que no comiéramos juntas.
- ¿Qué pasa, te doy envidia?
No me quiso contestar, y entonces, por primera vez, me compadecí de ella. (pág. 173)

La primera diferencia entre ellas, más allá de la física y la intelectual, se plantea en relación a la comida y los rituales de alimentación. Luego aparecerá un hombre entre ambas,

Andrei Rushnikov, director de cine, que se transformará en el objeto de deseo de ambas. Para Eva, Andrei ocupa el espacio del objeto de su propia vanidad. Para la protagonista ocupa el espacio tanto de su propia estima como el de la admiración por el otro. Lejos del narcisismo egoísta, la intelectual se moverá en el espacio del dos.

Este "enfrentamiento" cuerpo a cuerpo entre Eva y la otra representa el enfrentamiento entre un Anomal y lo que pretendería ser otro anomal, en tanto también se trata de un solitario. Eva no representa para la protagonista el modelo a seguir, aunque ésta admire y desee su belleza, sino que Eva le permite reafirmar el espacio de su propio yo sin que se produzca un devenir. No hay un devenir modelo o un devenir anoréxica, sino, en todo caso un devenir mujer amada y un reafirmarse en su intelectualidad.

No deja de llamar la atención la elección del nombre de la modelo: Eva: la primera mujer (olvidándonos momentáneamente de Lilith), madre y modelo de lo femenino; mientras que el nombre de él es Andrei, es decir, hombre.

La actitud de la turba ante la figura y la presencia de Eva, a la que la protagonista llama cofradía de oligofrénicas desnutridas, es, sin embargo, de admiración e idolatría:

Al pasar por delante del escaparate, reparé que se trataba exactamente del tipo de tienda en el que las mujeres como yo nunca se atreven a entrar, pero entré, y asistí a la procesión de una cofradía de oligofrénicas desnutridas, que se acercaban con gesto reverencial al probador cada vez que ella aparecía, siempre igualmente deslumbrante, con un modelo nuevo. (pág. 174)

Silvia Rolle-Rissetto de California State University, San Marcos en su artículo "Decirse desde el cuerpo: Modelos de Mujer, de Almudena Grandes"¹¹⁹, sostiene que,

La atención que Almudena Grandes le concede al cuerpo femenino como significado y significante es una constante que sustenta toda su obra. Obra ésta de creación de significado y de sentido del mundo, de un orden simbólico que incluye a la mujer y que manifiesta un proyecto ético a través

¹¹⁹ México, Distrito Federal- Marzo-abril 2009, año 4 número 19 *Mujeres en la literatura española*. Decir-se el cuerpo págs 576 y ss

de lo imaginario y lo simbólico capaz de establecer nuevas formas de relacionarse y de ser. Sus modelos alternativos de la mujer se basan en la apertura a lo otro y al cuerpo. En cada uno hay pautas de la decibilidad de su experiencia y de su lugar de enraizamiento en el mundo, como así también, el reconocimiento de ser parte de una historia y de un tiempo en el que se inserta, se pone nombre e identidad. La mujer está presente en las relaciones sociales pero no en los códigos culturales que representan esas relaciones; está en la realidad pero no en las mediaciones que intentan interpretar esa realidad. Si por un lado su silencioso protagonismo a través del tiempo, de la historia, lo atestigua, por el otro da fe de su lucha consciente o inconsciente, de su tenacidad por cambiar su situación

El desorden simbólico que padecen las protagonistas es extremo, amenazando con llevarlas a la enfermedad, la locura y hasta la muerte. Aunque la autora presente a cada uno de estos personajes femeninos como la antítesis del prototipo de la mujer modelo: gordas, feas, rechazadas por su propia madre, la desmitificación del estereotipo es obvia, pues todas ellas significan un mundo con sus presencias, con su voz, con los gestos y con la luz de su propio cuerpo. Sus cuerpos gozan de una extraordinaria atención por parte de quien los habita, transformándose a través del arte, a través de la literatura, en mediación viva de lo que quiere decirse y decirle al mundo. Puesto que sólo en el orden simbólico hay lugar para la libertad humana, Grandes no sólo libera a sus personajes femeninos, sino que además los salva, nombrando una vivencia hasta entonces muda, lo que María Zambrano llamara “epifanía de la realidad”:

Así, mediante la indagación en el cuerpo y en sus “marcas”, el cuerpo (tanto simbólico como imaginario) se vuelve texto y lo femenino circula en el discurso.

II- CONCLUSIÓN: NO TAN BELLA: SUJETOS DE PAPEL Y SUJETOS DE CARNE Y HUESO (SOPORTES DE ESCRITURAS DIFERENTES)

Si observamos una fotografía tomada a una mujer en Auschwitz y la comparamos con una fotografía de una modelo de una publicidad de jeans que no sólo es sumamente delgada, sino que su maquillaje intenta simular ojeras y cansancio, su cabello está rapado, parece un cuerpo enfermo, pero vende o intenta vender "algo", no podríamos dejar de sorprendernos ante esta escenificación, tan de moda, de la "buena prensa" y el poder de venta que, hoy en día, tiene el aspecto enfermizo, casi agónico. Los brazos, largos y huesudos, de la modelo, llevan un tatuaje a la altura de las muñecas: es una marca (la del producto que ofrece). Hay una tercera foto que integra este intento de comparación, ha salido hace unos años en casi todas las revistas y se trata de dos mellizas anoréxicas que llegaron a pesar lo impensable, una de ellas murió, mientras que Bennetton sorprendió y abrió una polémica mediática y rápida (hasta que lo sustituyó otro tema sensacionalista) en 2007 empapelando Milán con la imagen de una modelo anoréxica, desnuda.

Los cuerpos se asemejan, las historias de esos cuerpos se diferencian, atravesados por diferentes mandatos, por diversos malestares.

De estas fotografías dos "muestran" la realidad en toda su crudeza, son testimoniales. La otra, "produce" la realidad pero se trata, en definitiva, de una ficción.

En un intento de analogía con los casos de las fotografías puede evitarse establecer una comparación entre los textos literarios y "la vida real" (la que está atravesada por la cultura y el malestar)

El cuerpo hace rizoma con la cultura y la escritura se ocupa de nominalizar el malestar.

Lo primero que podemos advertir es muy evidente, los personajes de los textos escogidos no devienen cadáver, no alcanzan el colmo de la abyección. Inmersos en un proceso de devenir, impulsados por la fuerza del goce y la pulsión de muerte, son finalmente "rescatados" de los abismos últimos de la desmaterialización y la desnaturalización. La reterritorialización final los vuelve a ubicar dentro de la escena, no en el margen, no afuera, no en la muerte.

La escritura nominalizó el malestar, nominalizó la locura y la perversión de los mandatos culturales y su impronta sobre los cuerpos, pero esta misma escritura se ocupó de mostrar la salida, de no cerrar el cajón sino de abrir las compuertas.

Los sujetos de papel se vieron sometidos al privilegio de la seducción de la escritura, que, lejos de arrojarlos a la pulverización les ofrece el espacio del "rescate" del abismo: el humor, la ironía, la inteligencia, el retorno al Paraíso, la autoestima, impiden el devenir imperceptible, bloquean la intrusión de la muerte, el encuentro con el objeto pequeña a. La abyección no implicó, en estos casos la pulverización.

Los sujetos de carne no cuentan siempre con esta misma suerte, viven inmersos dentro de otro mundo que, más allá de nominalizar el malestar, lo produce, lo sufre, lo vive en carne propia.

CONCLUSIÓN: LA CULTURA ENTRE EL SENTIDO DEL ABSOLUTO Y EL DEVENIR

Quería conservar las costumbres, los modos de vida, los muebles, los valores cristianos, los puentes, el mundo tal como lo habían construido las personas con infinito esfuerzo y dedicación, con su ingenio y su sufrimiento, con sus mentes brillantes y sus manos callosas. Para él todo tenía el mismo valor, amaba el mundo y quería protegerlo de algo.

A todo esto los hombres lo llaman cultura. Las mujeres, entre nosotras, tal vez no debemos usar palabras tan grandilocuentes, basta con que guardemos silencio y escuchemos con aspecto inteligente sus discursos abarrotados de expresiones latinas. Nosotras conocemos la esencia. Ellos conocen los conceptos. A menudo, ambas cosas no coinciden.

Sárdor Márai: *La mujer justa*

Al considerar la idea de reunir y organizar un conjunto de textos escritos por mujeres en torno al nudo o eje central “la nominalización del malestar”, queda evidenciado, inmediatamente, que la generosidad y amplitud del eje permiten reunir a su alrededor a casi la totalidad de la historia de la literatura.

Entonces fue necesario comenzar a perfilar, afinar, pulir y precisar los alcances y conceptos que definen a este nudo.

De allí que se fueron reuniendo y organizando también conceptos teóricos provenientes de diversas disciplinas y discursos para identificar con mayor certeza a qué nos referimos cuando aludimos al malestar en la cultura, concepto o campo conceptual que, indefectible y primordialmente, remite a Freud.

La cultura, la suma de las producciones e instituciones que distancia la vida de los hombres de la de los animales y que regula las relaciones entre las personas, es la que llevaría gran parte de la culpa por la infelicidad que padecemos los humanos.

De allí que la cultura sea la promotora del malestar, lo que equivale a decir, de la neurosis.

Por eso es que recurrimos, como epígrafe de apertura de esta investigación, a la cita de Marcela Serrano en *Antigua vida mía* cuando expresa que *hay un elemento de la neurosis femenina que temo especialmente: su lealtad al malestar*.

No fue objetivo de este trabajo investigar la veracidad de esta aseveración, observar si los hombres o las mujeres son más o menos leales a este malestar, sino que lo dimos por sentado.

La cultura promueve el sufrimiento y la insatisfacción, sostiene Freud, tanto para hombres como para mujeres. Pero, parece ser, las mujeres son más fieles a este malestar. ¿De qué manera? ¿Por qué? ¿Cómo lo expresan en lo que escriben? ¿Bajo que máscaras y qué formas la cultura ha violentado la naturaleza femenina para disfrazarla, encorsetarla y alejarla de su centro?

Aquí, la investigación fue cobrando otro viraje, otra búsqueda.

No puede dejar de sorprender, en este punto, que fuera el mismo Freud quien, luego de tanto tiempo de teorizar en torno a las mujeres, reflexionara, ya en sus últimos años:

La gran cuestión que no he sido capaz de responder a pesar de mis treinta años estudiando el alma femenina es qué quieren las mujeres.¹²⁰

De allí que Marcela Solá (autora considerada dentro del corpus literario de este trabajo) en el Prólogo del libro del que es compiladora, *Qué quieren las mujeres*, indique:

¹²⁰ Citado por Marcela Solá, Marcela (compiladora) en *Qué quieren las mujeres*. Op. Cit. pág. 5

La pregunta sobre qué quieren las mujeres se dirige más bien al no saber. El no saber interfiere con una visión ordenadora del mundo, mantiene un campo de éste en la oscuridad y, por lo tanto, en la inseguridad. No se puede dominar lo que no se conoce.

Así, el deseo de las mujeres, sustrayéndose a la comprensión de los hombres, las ha mantenido de cierta manera libres y, por lo tanto, *peligrosas por imprevisibles*.

Aceptar al otro como un extraño, no como otro yo que pueda comprenderse a partir de la propia subjetividad debería ser el resultado de un largo ejercicio. La mujer ha resistido innumerables intentos, a lo largo de la historia, de asimilación de interpretaciones comprensibles desde la subjetividad masculina. *Como lo otro, lo diferente, ha sido inscrita en el mundo del margen, de las orillas*. La mujer fue convertida en el afuera del hombre, en lo que debe ser expurgado, lavado, purificado y transformado en algo donde el hombre pudiera reconocerse a sí mismo. Sólo lo parecido no despierta recelo (el énfasis es nuestro) (Págs. 5 y 6)

Retomemos aquí algunos aspectos. Se ha señalado que: a) el no saber interfiere en una visión ordenadora del mundo; b) las mujeres son peligrosas por imprevisibles; c) la mujer ha sido inscrita en el mundo del margen, de las orillas.

Este ámbito de lo no-sabido/peligroso/expulsado, también requiere de un derrotero, de su arqueología.

Sabemos a ciencia cierta que una “arqueología de la expulsión femenina” es tan inabarcable que resulta imposible considerar en un trabajo, a menos que ese sea puntualmente su objetivo.

Decir que esa arqueología comienza con el Génesis y la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, sería olvidar la prehistoria de esa misma arqueología, que comienza con los griegos y se expresa tanto en su filosofía como en sus mitos.

Para Virginia Naughton,

La episteme medieval se constituye como una “segunda fundación” del pensar occidental a partir de la relectura de Aristóteles y Platón efectuada en el marco de un agrupamiento retrospectivo que enlaza y articula el pensamiento de la antigüedad clásica con los intereses doctrinarios de la episteme medieval.¹²¹

¹²¹ Naughton, Virginia: *Historia del deseo en la época medieval*. Op. Cit. pág. 21

La episteme medieval, a partir de la instauración del cristianismo como poder central, inaugura la represión del deseo como una práctica sistemática ejercida desde los dispositivos del poder.

El cristianismo no era tan sólo una ciencia religiosa, sino un vasto sistema de vigilancia y de control ejercido sobre las prácticas y los sistemas valorativos del sujeto. Foucault llama *pastoral* a este poder surgido de la intersección entre lo político y lo religioso, del cual no sólo veremos surgir la represión sexual a través de la aplicación de ciertos dispositivos, sino también la intolerancia y la persecución religiosa. (Pág 47)

En este contexto el sujeto deseante se transforma en un sujeto peligroso y subversivo, pues poder y deseo se excluyen.

Volviendo, por un lado, a Freud, y entendiendo que la cultura es la causa del malestar y la neurosis, dado que reprime el deseo y provoca frustración; por el otro, a que en la Edad Media poder y deseo se excluyen y, finalmente, a que la mujer es fuente de todo pecado, la ecuación resulta fatal y evidente: eliminar el deseo es sinónimo de “excluir” a la mujer, no dale voz, arrojarla al afuera, hacer de ella una extranjera, una “perdida”.

Así, la mujer termina siendo igual a lo Otro, lo silenciado, el espacio del afuera, lo excluido del logos.

El itinerario continúa.

Aún inscripta en el espacio del afuera, aún excluída de la palabra, aún privada de su propio deseo, ¿qué lugar, qué voz, qué deseo se le permite o atribuye (violentamente) a la mujer?

En este punto recurrimos a la síntesis conceptual (respecto de la cristalización de este imaginario simbólico) que lleva a cabo Guy Bechtel, en *Las cuatro mujeres de Dios*.

Para este autor los cuatro modelos impartidos por la Iglesia corresponden a las figuras de la puta, la bruja, la santa y la tonta, ampliando con este abanico la posibilidad (más generalizadora pero de igual sustrato) que las divide en la madre y la puta.

Por lo tanto, en este hito del recorrido, se puede decir que la cultura (esa generadora de malestar, ordenadora social) ha promovido, desde la Antigüedad que la vio nacer, hasta una Edad Media que la vio madurar (madurez del malestar) un violentamiento simbólico que ha definido y estratificado a la mujer. Dichas definición y estratificación las han privado de voz, le han negado una subjetividad, la han arrojado al espacio del afuera y le han otorgado el carnet de extranjería. Así, la mujer, violentamente “dicha por otros” ha quedado encasillada dentro de cuatro modelos posibles; ya puta, ya bruja, la santa, ya tonta. No otra cosa. Privación de la elección, prohibición de la identidad, castración de una voz.

De aquí que este hacer y decir del logos patriarcal y falocéntrico imparta las mismas estratificaciones que el pensamiento mítico. Un logos que, apartado del estadio anterior, vuelve a caer en los mismos arquetipos que aquél, ostentando el uso de la lógica se ha vuelto irracional, no pensante, obstinado y necio.

De tal modo podemos hacer coincidir el modelo de la bruja con Hécate, señora de las tinieblas; el de la tonta con Penélope, fiel en su espera de décadas; a la puta con Circe, hechicera empedernida; a la santa con... (quizás en esto sí fue original el logos medieval).

Así, el logos, estratifica sus producciones imaginarias, violenta los sentidos y determina qué se debe entender por mujer. De ello se hacen cargo los discursos que producen la cultura y que, al mismo tiempo, la definen. Los discursos son elaboraciones culturales y estos mismos discursos que provienen de su seno regresan a ella para afirmarla y enriquecerla. Los discursos se hacen cultura, un rizoma (al pensar de Deleuze).

De tal modo el entramado discursivo que proviene de la malla social y que regresa a ella, *dice, crea, funda, delimita y dictamina* qué es eso de qué es la mujer.

Por tanto esa malla tejida por los discursos religioso, médico, filosófico, jurídico, histórico y literario (entre otros) “*malestan*” (el neologismo es nuestro) a la mujer, en tanto que la dicen.

Y así, durante siglos (salvo excepciones que, por excepcionales, confirman la regla).

Llegado y mediado el siglo XX, el pensamiento y las producciones posmodernas comienzan a desandar ese recorrido y ese andamiaje.

Más que pensarla como un nuevo período histórico, entendemos la posmodernidad como una interpretación de la Modernidad que conlleva una actitud crítica hacia ella. Por tal motivo (aunque nos resulte incómodo el prefijo *pos*, debido a la carga temporal que implica (...)) si es posible hablar de una teoría literaria posmoderna, es porque ella surge gracias a que en el seno de la Modernidad se originó una línea de pensamiento dirigida a conmover algunos de sus principios absolutos; entre ellos, los de sujeto y de lenguaje instituidos. Conmoción promovida fundamentalmente desde la filosofía y el psicoanálisis, pero también desde un conjunto de escritores que a mediados del siglo XIX iniciaron un panorama estético perturbador, tendiente a disolver las antinomias dadas entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo real y lo imaginario, y entre la razón y la locura; tendencia que con sus variantes respecto de modos y formas de representación, continúa hasta nuestros días como *una* de las líneas de la producción literaria contemporánea.¹²²

Al decir de Gianni Vattimo,¹²³ quizás se pueda reconocer que el arte posmoderno mantiene una exigencia de teoría, pero también comprueba la radical imposibilidad de satisfacerla, pues si bien es verdad que el arte no ha muerto (como preconizaba Hegel) también es cierto que el arte ha estallado en una multiplicidad de manifestaciones que no se dejan abarcar por una visión teórica unitaria.

¹²² Sandra Jara: Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna. Sobre lo impensado del sujeto y el lenguaje en *Literatura y posmodernidad*, Cristina Piña editora, Biblos, Buenos Aires, 2008, pág. 15

¹²³ Cf en Prólogo de Jorge Glusberg: *Moderno post-moderno*, Emecé, Buenos Aires, 1003 pág. 5

La sola teoría unitaria de la posmodernidad es aquella que busca abrazar todas las implicaciones de la fragmentación (es, sin embargo, un proyecto utópico: esta totalidad sería también unitaria). (pág. 6)

Señala Vattimo que es un rasgo muy característico de la experiencia estética posmoderna su posición externa y soberana para convertirse en parte del panorama que quiere describir y analizar; los dos órdenes de fenómenos (los hechos y la teoría) no están de ningún modo separados; forman un *continuum* único.

El artista se ve “liberado” de la sujeción a los modelos, de la condena platónica que lo ubicaba en el mundo de la pura apariencia; pero precisamente por quedar libre, paga el precio que va ligado siempre a la libertad: el de la responsabilidad. Es responsable, y por tanto, responde: no sólo, o ante todo, de cuanto hace a la comunidad, sino que también responde del sentido más literal de la palabra: su único punto de referencia, cuando obra, son los llamados que recibe, los mensajes que le llegan, desde la vicisitud del arte.

En la posmodernidad la teoría es sustituida por la narración.

Es por tal motivo que, a la hora de abordar esta investigación, no pudimos separar los hechos de la teoría. El fenómeno artístico (específicamente el literario, en este caso) es inseparable de la teoría; vale decir, él mismo es, al unísono, texto literario y texto teórico.

Ello no significó, en lo más mínimo, que no se hayan abordado textos teóricos, sino, como es dable observar, se ha recurrido y ahondado en ellos tanto (o más) que en los textos literarios, pero con la salvedad de que ellos no han provisto de un marco teórico de carácter absoluto (y tranquilizador), sino que ese “cuerpo teórico” ha oficiado no ya de marco sino como red de conceptos que ha hecho rizoma con los mismos textos literarios.

Así, la visión teórica, lejos de ser unitaria, ha sido tan fragmentaria como la fragmentación de textos literarios con los que ha hecho rizoma.

Por ende, consideramos el resultado de esta investigación como el resultado de un pensamiento y un análisis que han atravesado fragmentos teóricos y fragmentos literarios,

en busca de responder a una hipótesis de índole tanto teórica como literaria: aquella que propusimos sosteniendo que el pensamiento posmoderno es un pensamiento a-lógico, en tanto descentralizador de un orden instaurado, que hemos entendido y aprendido como producto de un pensamiento lógico. Logos que se ha ocupado de estandarizar imágenes y estereotipos, a partir de un violentamiento de sentido, y de volver incuestionables sus resultados y sus elucubraciones. En esto se lo asimiló al pensamiento mítico.

La posmodernidad desandarará dichos violentamientos y cuestionará al logos de la Modernidad proponiendo un a-logos, no en contra sino “desde fuera” (un fuera del logos), allí donde Massimo Cacciari dice que advertimos al extranjero, al enemigo, a la amenaza y donde podemos encontrar “nuestra verdad más profunda” (sic).

¿Para condenarnos o para salvarnos?, se interroga el filósofo italiano Y la pregunta sigue siendo retórica.

En este orden de cosas Cacciari sostiene que el logos ha hospedado durante siglos al espacio de lo otro, de lo diferente, extranjero en tanto huésped (hostis). El hostis se ha visto sometido a las leyes impuestas por el logos.

En el hospes vive siempre el hostis, y en el hostis el hospes. Son dos dinámicas que se entrelazan, no dos estados.

Así, en la continuación de un recorrido, esta investigación entendió a los textos seleccionados como aquellos que han sub-vertido al hospes (que se han sublevado contra él), textos que dialogan con el hospes y el logos.

En este punto hemos indicado la relación hospes/hostis: hospes que es logos-huésped, hostis que es a-logos/hospedado. Hostis que es reescritura.

Para llevar a cabo el abordaje de los textos y las problemáticas que proponen, ha sido necesario dividir el trabajo en cuatro partes, y de este modo poder ir dilucidando y respondiendo a la pregunta o planteo inicial.

Previo al escolio teórico acerca de la posmodernidad (su relación con “una” posible teoría, o varias; el estallido del arte como una multiplicidad de manifestaciones y el artista respondiendo a los interrogantes que la vida propone (Vattimo); la red rizomática entre teorías y textos y la dialéctica hospes/hostis (Cacciari), habíamos expuesto el violentamiento simbólico que define y estratifica a la mujer y los cuatro modelos posibles.

Planteados unos y otro en el contexto teórico que habla acerca del malestar en la cultura, el análisis se divide en cuatro partes.

La primera de ellas que se titula *La nominalización del malestar* oficia de apertura para los restantes y se propone responder a la pregunta ¿Qué es eso de qué es la mujer? Para ello recurrimos a planteos teóricos de figuras tales como Luce Irigaray, Rosa María Rodríguez Magda, Ana María Fernández, Freud, Lacan, Mabel Burín, Anne Juranville, entre otros.

Asimismo, conjuntamente con una inacabada respuesta a una inabordable pregunta, se fueron perfilando otros conceptos tales como género, discurso, memoria femenina, espacio escritural, escritura femenina, conciencia genérica, cuerpo, imaginario socio-cultural, espacios de poder, subjetividad femenina, nominalización del malestar, entre otros.

El capítulo cierra sosteniendo que el campo de problematización de este trabajo se organiza en miras de dar cuenta de una escritura de la diferencia que se sustenta en la idea del compromiso genérico, instancia relacionada con los conceptos de voz, silencio y subjetividad plural (frente al logos-hospes).

Dicha escritura de la diferencia encuentra su base hipotética en el planteo de una escritura del cuerpo, concepto relacionado con la necesidad de buscar una genealogía representativa para lo Otro frente a la genealogía falologocéntrica de lo Uno.

En el capítulo segundo, *Reescritura y deconstrucción del cuento de hadas*, el análisis se centró fundamentalmente en dos momentos: el primero consideró a los cuentos de hadas tradicionales desde una lectura psicoanalítica (Bettelheim) y antropológica (Juliano), observando de este modo que ellos no sólo obedecen a las demandas sociales de su tiempo sino que, desde la teoría de un inconsciente simbólico, se abren y proponen otras lecturas, ya sea de denuncia a una sociedad patriarcal (Juliano) ya sea la expresión metafórica de temores y deseos inconscientes (Bettelheim).

Aquellos cuentos maravillosos (hospes) se continúan hoy a través de una reescritura (hostis) que sub-vierte los modelos impuestos por el imaginario medieval.

Desde esta nueva perspectiva re-escrituraria, la princesa (homologable en el modelo de Brechtel a la tonta) ya no es ni tan buena ni tan tonta, sino rebelde y activa o, al menos tiene voz, aunque más no sea para decirse.

Así lo evidencian los relatos de Marcela Solá, Cristina Siscar y Ana María Shúa, considerados en este capítulo, textos que acometen con una escritura que parte, claramente, del compromiso de una conciencia genérica. Este grupo se caracteriza por la intención reivindicatoria que surge en la práctica escritural y por tanto utiliza el cuento de hadas, mito femenino, como pre-texto y metatexto.

El cuento de hadas es la voz femenina infiltrada a lo largo de la historia, el espacio de lo privado hecho público.

En el capítulo tercero, *La virgen insatisfecha: reescritura y reconstrucción del género épico*, el análisis se centró en la novela de María Negroni *El sueño de Úrsula*. Esta

novela retoma y reescribe una leyenda medieval del siglo X, la leyenda de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, mito religioso que narra el padecimiento y posterior sacrificio de la virgen que se encomienda a Dios antes de tener que hacerlo ante los hombres y tener que unirse en matrimonio con un hombre que no ama.

Si bien en este capítulo se señalan aquellos géneros que el texto visita y reescribe (visitación del cuento de hadas, visitación de las andanzas de caballería, visitación de la epopeya y los relatos de viaje, visitación al universo borgiano), el interés se centra en observar cómo la reescritura no solamente visita géneros estandarizados sino que visita un arquetipo o modelo femenino, el de la virgen, mujer impoluta y santa, entregada a los designios divinos y abstraída de los deseos mundanos y carnales.

La virgen corresponde al orden de la certeza y de lo absoluto.

Úrsula, el personaje de Negroni, está invadida por la duda, los deseos, los sueños, la incertidumbre.

Se trata de una historia que remite a un tiempo mítico, improbable, incierto, quizás una ilusión, un tiempo que es todos los tiempos, y a una situación que es eternamente repetida y paradójal: la huída que es búsqueda y encuentro, pero también quietud y pérdida. La historia es leyenda y, más allá todavía, la historia es sueño (espacio del deseo) e incertidumbre. Pero, al mismo tiempo, la incertidumbre es el ámbito de lo único posible: la rebeldía contra lo impuesto, contra la tradición.

En el capítulo cuarto, *Figuras de la mère-versión, los devenires bulímico anoréxicos*, el análisis se centra en entender al cuerpo posmoderno como un continente perverso, víctima de los violentamientos sociales de las presiones estéticas.

La pasión por la esbeltez traduce, en el plano estético, el deseo de emancipación de las mujeres con respecto a su destino tradicional de objetos sexuales y de madres (Lipovetzky).

Anne Juranville sostiene que la mujer se mira (subjctiva y objetivamente) como naturaleza muerta.

Estos ritos de adelgazamiento me han ido llevando a los conceptos de bulimia y anorexia como malestares en el cuerpo que evidencian nuevas máscaras del malestar en la cultura. La anorexia y la bulimia son significantes que circulan socialmente con insistencia.

De tal modo teóricos de la talla Julia Kristeva, Gilles Lipovetzky y Gilles Deleuze, psicoanalistas como Freud y Lacan y seguidores como Marcelo Hekier y Celina Millar, han ido guiando y armando, fragmentariamente, el mosaico teórico de este capítulo.

Curiosa y sorprendentemente, Silvia Fendrik, añade una mirada en extremo original e interesante en *Santa anorexia*, hermanando en el tiempo a las santas con las anoréxicas, igualadas en su negación a la comida como mecanismo de “protesta y rebeldía social”.

Catalina de Siena y su “no comer nada” logra verse emparentada con los personajes de los textos literarios analizados en este capítulo, Malena y Eva (en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes) y Josefa (en *Antigua vida mía* de Marcela Serrano).

El concepto de devenir anoréxico, concebido a partir del concepto deleuziano de devenir, ha servido para ilustrar los peligros y alcances de los violentamientos simbólicos que, igual y diferente que en la Edad Media, continúan cayendo sobre la imposición de una imagen de mujer.

En este capítulo ya no es tan evidenciable la reescritura de un género, pero sí de un modelo o arquetipo femenino que, en miras de responder o renegar de los cánones

impuestos, hace su síntoma (expresión corporal del malestar) en un deseo de nada, deseo de pulverización, deseo de muerte.

Princesas tontas, vírgenes puras, santas religiosas, por un lado (arquetipos/hospes); princesas con voz propia, vírgenes rebeldes, modelos anoréxicas o gorditas felices, por el otro (reconstrucción de los arquetipos/hostis) es el mecanismo de oscilación que el análisis propuso.*¹²⁴

Evidenciar este movimiento, que expone un barrido entre “un particular sentido de absoluto y un implacable devenir ligado a la transformación de los seres humanos” (López Gil) ha sido uno de las tareas emprendidas y que queda planteada.

El particular sentido de absoluto se corresponde con los discursos producidos y productores del logos moderno, patriarca, falocéntrico, ordenador (excluyente), binario, jerarquizante, promotor del malestar y de la cultura misma.

¹²⁴ Como seguramente se ha observado, dentro de los cuatro modelos propuestos por Bechtel, hemos presenciado la deconstrucción y reescritura, fundamentalmente, de dos de ellos: la santa y la princesa-tonta. Por otro lado vemos que la figura de la bruja está implícita e inmersa dentro del cuento de hadas, se deconstruye su estereotipo pero no independientemente de la figura que es su contracara, el hada. En este caso creemos importante señalar que en otros trabajos hemos observado la deconstrucción de esta figura en textos escritos por hombres, tal es el caso de Leonardo Sciascia en *La bruja y el capitán*, novela sumamente interesante que ha debido verse excluida de esta investigación por dos motivos: Sciascia es hombre e italiano.

Finalmente consideramos que debemos hacer una nota aparte para el tratamiento de la figura de la puta. No hemos encontrado textos donde se presente la reescritura y deconstrucción del modelo de la puta. Creemos que se debe básicamente a dos motivos: a) Bechtel, al dividir en cuatro a los modelos o arquetipos medievales, lo que hace es duplicar el esquema que los divide en dos: la virgen o madre y la puta.

Esta doble posibilidad, más acotada y “fundamentalista” no hace otra cosa que evidenciar con mayor claridad la ideología medieval que considera a la mujer como encarnación diabólica de la lujuria y el pecado. Toda mujer que no sea virgen o madre (madre en un sentido religioso y sagrado) era una desviada posesa, o mejor, una bruja o una puta.

De ahí que podemos aseverar que la bruja implica a la puta y viceversa. Aún más: cualquier mujer que se aleje de la maternidad-virginal se acerca a la bruja-puta.

b) De más está decir que desde aquellos años medievales han transcurrido siglos y que la cultura (a pesar de su neurosis) ha ido superando algunas cuestiones clasificatorias de índole moral. Así, el modelo de puta pareciera no necesitar hoy de reivindicaciones, quedando fuera de las reescrituras y problematizaciones, al menos en lo que respecta a la puta en un estado arquetípico puro, porque, luego de todo lo expuesto en esta investigación, de más está decir que un mujer que trabaja dentro del mundo del espectáculo o una cantante (tal el caso de dos de los personajes de nuestros cuentos) dentro de una perspectiva medieval serían, anacrónica y extemporáneamente, putas.

El implacable devenir se corresponde con los discursos re-escriturarios, deconstructivistas, producidos y productores del a-logos posmoderno, escenario del espacio del afuera, denunciante del malestar pero jamás su verdugo, porque, paradójicamente, el a-logos también es producto de la cultura.

Bibliografía general

- Amorós, Celia (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos.
- Ariès, Phillippe y Georges Duby (1991) *Historia de la vida privada*. Buenos Aires. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara Ediciones
- Bachelard, Gastón (1982). *La poética de la ensoñación*. 1960. México: Fondo de Cultura.
- Bajtín, Mijail (1982). *La estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . (1994) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Buenos Aires: Alianza Editorial
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.
- Baroja, Julio Caro (1993) *Las brujas y su mundo*. España. Alianza.
- Barrera Linares, Luis (2002). «¿Son literarios los textos ultracortos?». *Quimera* 211-212, pp. 25-29.
- Barthes, Roland (1972). «Introducción al análisis estructural del relato». *Comunicaciones/Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- . (1987). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- . (1992). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- . (1994) *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires. Paidós.
- Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- . (1992) *El intercambio simbólico y la muerte*. Venezuela. Monte Avila editores.
- . (1987) *De la seducción*. Madrid, Cátedra
- Bauman, Zygmunt (2003) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, FCE
- Bourdieu, Pierre (2003) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Quadrata
- Burton Russel, Jeffrey (1994) *El príncipe de las tinieblas. El poder del bien y del mal en la historia*. Chile. Andrés Bello.
- Cacciari, Massimo (1999) *El archipiélago. Figuras del otro en Occidente*. Buenos Aires, Eudeba.
- Cancina, Pura (1990) *Escritura y femineidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Cella, Susana comp. (1998). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada.

Cencillo, Luis (1970) *Mito. Semántica y realidad*. Madrid. Editorial Católica.

Colaizzi, G. (1985). "La construcción del imaginario socio-sexual". En: *Eutopías, 2ª Época*. Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Valencia : Universitat de València.

Deleuze, Gilles (1996). «La literatura y la vida». *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama,

— (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

— (1988) *Diferencia y repetición*. Madrid. Ediciones Júcar.

Deleuze, Gilles; Guatarri, Félix (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.

— (1977) *Rizoma*. Valencia. Pre-textos.

Derrida, Jacques (1971) *De la gramatología*. Buenos Aires SXXI.

— (1975) *La doble sesión*. Madrid. Fundamentos.

— (1979) *L'Écriture et la différence*. Paris. Seuil.

Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle (2000) *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Díaz, Esther (2005) *Posmodernidad*. Buenos Aires, Biblos. Domb, Benjamín (1996) *Más allá del falo*, Buenos Aires, Editorial Lugar.

Duby, Georges y Michelle Perrot (1992) *Historia de las mujeres en Occidente. Tomo 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna* (bajo la dirección de Arlette Farge y Natalie Zemon Davis). Madrid, Taurus.

Eco, Umberto (1986) *Estrategia de la ilusión*. Buenos Aires. Lumen.

Fe, Marina (coordinadora) (1999) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México. Fondo de cultura Económica.

Foucault, Michel (1977) *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires. Siglo XXI.

- (2000) *El pensamiento del afuera*. Valencia, Pre-textos.

- (2004) *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires, Siglo XXI

- (1987) *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.

- (1979) *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI
- (1990) *Tecnologías del yo*. Barcelona, Paidós.
- French, Marilyn (1992) *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires, Editorial Atlántida.
- Freud, Sigmund (1988) Compendio del psicoanálisis en *Obras Completas*. Buenos Aires. Ediciones Orbis.
- Ginzburg, Carlo (1989) *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa Editorial
- Greimas, Algirdas y Jacques Fontanille (1994) *Semiótica de las pasiones*. España: Siglo XXI Editores.
- Guerra Cunningham, Lucía (1995) “Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista”. *Discurso femenino actual*. Ed. Adelaida López de Martínez. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Inda, Norberto (1996) “Género masculino, número singular” en: Mabel Burín y Emilce Dio Bleichman (comps.): *Género, psicoanálisis, subjetividad*. B.As, Paidós.
- Jung, Carl (1938) *Psicología and Religión*. Yale University Press
- Kristeva, Julia (1988) *Poderes de la perversión*. Buenos Aires. Catálogos.
- (1997) *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas.
- (1998) *Poderes de la perversión* México: Siglo XXI Editores.
- (1997) *Historias de amor* Madrid: Siglo XXI Editores.
- Lagarde, Marcela (1993) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de Mexico.
- Lecoutex, Claude (1993) *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media*. España. Olañeta Editor. Medievalia.
- Lipovetsky, Gilles (1999) *La tercera mujer*. Buenos Aires. Anagrama.
- Liotard, Jean-François (1987) *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1984
- Monmouth, Geoffrey (1984) *Historia de los reyes de Britania: Selección de lecturas medievales; 8*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Monter, William (1992) *La otra Inquisición*. Barcelona: Drakantos.
- Moi, Toril (1995) *Teoría literaria feminista*. Madrid. Cátedra.

- Musachi, Graciela (2000) *Mujeres en movimiento. Eróticas de un siglo a otro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paglia, Camille (1992) *Personas Sexuais. Arte e decadencia de Nefertite a Emily Dickinson*. Sao Paulo: Companhia das Letras.
- Pinkola Estés, Clarissa (1998) *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la Mujer Salvaje*. Barcelona: Liberduplex.
- Pollastri, Laura (2005). «Desbordes de la minificción hispanoamericana». *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* II/3-4
- Pommier, Gérard (1986) *La excepción femenina*. Buenos Aires. Alianza.
- Propp, Vladimir (1981) *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos [5ª edic.]
- . (1984) *La raíces históricas del cuento*. Madrid, Fundamentos. [4ª edic.]
- Puértolas, S. (1988). "La indiferencia de Eva". En: *Una enfermedad moral*. Barcelona: Anagrama.
- . (1994) *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Rivera Garretas, María (1996) *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de la mujer*. Madrid. Cuadernos Inacabados.
- Sabsay, Leticia (2005). «Representaciones culturales de la diferencia sexual». *Identidades, sujetos y subjetividades*. Leonor Arfuch comp. Buenos Aires: Prometeo Libros
- Sarlo, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Schmitt, Claude Jean (1992) *Historia de la superstición*. Barcelona, Drakantos
- Simonnet, Dominique (2004) *La más bella historia del amor*. Buenos Aires, FCE
- Todorov, Tzvetan (1978). *Los géneros del discurso*. 1978. Caracas. Monte Ávila
- Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo (1998). *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario: Fundación Ross.
- Valadés, Edmundo (1997). «Ronda por el cuento brevísimo». 1990. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares comps. Caracas, Monte Ávila
- Vernant, Jean Pierre (1999) *El ojo en el espejo*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Welldon, Estela (2008) *Madre, virgen, puta, las perversiones femeninas*. Buenos Aires, Planeta.

Wolf, N. (1991). *El mito de la belleza*. Barcelona, Emecé.

Zavala, Lauro (2004b). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Zavala, Lauro dir. *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*. Revista digital. <http://cuentoenred.org>

Zavala, Lauro coord. (2002). «La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy», *Quimera* 211-212.

Bibliografía específica (teórica y crítica)

Adell, Alberto (1989) “Introducción” en: Hans Christian Andersen: *La reina de las nieves y otros cuentos*. Madrid, Alianza

Amícola, José (2003) *La batalla de los géneros: novela gótica vs novela de educación sentimental*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Artal, Susana G (1998) *Del rey Arturo a los héroes del espacio*. Buenos Aires, Cántaro

Bacchilega, Christina (1999) *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press.

Bettelheim, Bruno (1988) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. México, Grijalbo.

Bettelheim, Bruno presenta (1980) *Los cuentos de Perrault* (seguidos de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont). Barcelona. Crítica (Trad: Esther Benítez) (Introducción a cargo de Bruno Bettelheim)

Boyer, Régis: “Préface” en: Hans Christian Andersen: *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique, 1994. (págs.1-27)

Briggs, Katharine (1992) *Diccionario de las hadas*. Palma de Mallorca. José J. Olañeta Editor.

Brusset, Bernard (diciembre 1994) “El ayuno y la purificación psicológica” en *Revista de actualidad psicológica* n 216 Buenos Aires.

Burín, Mabel (1987) *Estudios sobre la subjetividad femenina*. Buenos Aires. Grupo Editor Latinoamericano.

Burín, Mabel y Emilce Dio Bleichmar (comp.) (1996) *Género, psicoanálisis, subjetividad*. Buenos Aires. Paidós.

- Calabrese, Elisa y Martínez, Luciano (2001) *Miguel Briante. Genealogía del olvido*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Coccoz, Vilma (2006) “El cuerpo-mártir en el Barroco y en el Body Art” en *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires, Del Cifrado.
- Cooper, J. C. (1998) *Cuentos de hadas. Alegorías de los mundos internos*. Barcelona. Editorial Sirio.
- Corbatta, Jorgelina (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor.
- Cragolini, Mónica: *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires, La cabra
- De Beauvoir, Simone (1972) *El segundo sexo*, Buenos Aires, Siglo XXI
- De la Concha, Ángeles (1996) *Otras voces, otra historia en la novela histórica de finales del siglo XX*. Actas del Seminario Internacional del Instituto de semántica literaria y teatral de la UNED, Madrid, Visor.
- Denise León (2007) *La historia de Bruria. Memoria, autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua* Buenos Aires: Ediciones Simurg
- Dor, Joel (1987) *Introducción a la lectura de Lacan*. Buenos Aires, Gedisa.
- Fe, Marina (coordinadora) (1999) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Femenías, María Luisa (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires, Catálogos.
- . (2003) *Judith Butler: Introducción a su lectura*. Buenos Aires, Catálogos.
- Fendrik, Silvia (1997) *Santa anorexia*. Buenos Aires. Corregidor.
- Fernández, Ana María (1994) *La mujer de la ilusión*. Buenos Aires. Paidós.
- Fiorini, Daniela (1995) *Cuerpo y tecnología*. Premio Iniciación Secretaría de Cultura de la Nación 1995.
- Froloff, Natalie (1999) “Préface” en: Charles Perrault: *Contes*. París, Gallimard, Folio Classique. (págs. 7-26)
- García Corales, Guillermo (1997) “Nostalgia versus modernidad: entrevista a Marcela Serrano”, *Confluencia* 13.1
- Haase, Donald (2004) *Fairy Tales and Feminism*. Detroit, Wayne State Up

- Hekier, Marcelo y Miller, Celina (1994) *Anorexia-Bulimia: deseo de nada*. Buenos Aires. Paidós.
- Irigaray, Luce (1978) *Speculum*. Madrid, Saltés.
- Jara, Sandra (2008) Itinerario hacia la teoría literaria posmoderna en *Literatura y (pos)modernidad*, Cristina Piña editora, Buenos Aires, Biblos.
- Juliano, Dolores (1992) *El libro de las astucias. Mujer y construcción de modelos alternativos*. Madrid. Cuadernos Inacabados.
- Juranville, Anne (1994) *La mujer y la melancolía*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- Kieckhefer, Richard (1992) *La magia en la Edad Media*. Barcelona. Drakantos.
- Kraemer y Sprenger: *El martillo de las brujas (Malleus Malleficarum)* Edición realizada por la Facultad de Derecho de la UNMDP s/d.
- Le Galliot, Jean (1977) *Psicoanálisis y lenguajes literarios*. Buenos Aires, Hachette.
- Lemirre, Elisabeth (1994) "Préface" en: *Le cabinet des fées – Tome I – Contes de Madame d'Aulnoy*. Arles, Philippe Picquier, Poche.
- Lemirre, Elisabeth (1995) "Préface" en: Madame Leprince de Beaumont: *Le Magasin des enfants. La Belle et la Bête et autres contes*. Arles, Éditions Philippe Picquier, Poche.
- Lerer, María Luisa (1995) *Sexualidad femenina. Mitos y realidades*. Buenos Aires, Paidós.
- Lipovetsky, Gilles (1999) *La tercera mujer*. Barcelona, Anagrama
- López Gil, Marta (1999) *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires. Biblos.
- Marvels & Tales. Special Issue: Angela Carter and the Literary Märchen*. Vol. 12, Nº 1, 1998, Wayne State University Press (Guest Editors: Christina Bacchilega and Danielle M. Roemer).
- Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*. Vol. 14, No. 1 (2000) Wayne State University Press, Detroit, MI - Special Issue: "Fairy Tale Liberation - Thirty Years Later"
- Moebius, Paul Julius (1982) *La inferioridad mental de la mujer*. Barcelona, Bruguera
- Naughton, Virginia (2005) *Historia del deseo en la época medieval*. Buenos Aires, Quadrata.
- Pérez, Carlos (1987) *Del goce creador al malestar en la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- Piffault, Olivier (2001) *Il était une fois... les contes de fées*. París: BnF- Seuil.

Piña, Cristina (1997) (1996, mayo-agosto) “Elogio del ratón: la des-sedimentación de las supuestas transgresiones a la razón patriarcal en *La rosa en el viento* de Sara Gallardo” en: *Actual*, Revista de la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. (págs. 137-152).

—. “Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire” en: Piña, Cristina (editora): *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Bs.As., Editorial Biblos, Biblioteca de Las Mujeres. (págs. 14-48)

—. (2001) “El cuento de hadas como matriz narrativa privilegiada en la Posmodernidad: reescrituras transgresoras” en: *Actas del Segundo Simposio Internacional del CEN Centro de Estudios de Narratología “Nuevas tendencias y perspectivas contemporáneas en la narrativa”*. Bs.As., CD-ROM

—. (2002, marzo) “De la Bella al Ratón: el diálogo deconstructivo de Angela Carter y Sara Gallardo con Madame Leprince de Beaumont” en: *El hilo de Ariadna. Revista digital*. Volumen 3 - Anthropos: Foucault, arte y poesía. www.elhilodeariadna.com

—. (2003) “El sí/no de las niñas: El cuento de hadas como espacio de subjetivación/ subordinación de las mujeres” en: Marcela Solá (comp.): *Qué quieren las mujeres*. Buenos Aires Lumen (págs. 63-91)

—. (2003) “La función transgresora de la hibridación genérica en la reescritura del cuento de hadas de Angela Carter” en: *Puntos de partida/ Puntos de llegada. ACTAS Terceras Jornadas de Investigación del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata*. Coord.: Adriana A. Bocchino. Mar del Plata, Estanislao Balder Unmdp, 2003. (págs. 298-304).

—. (2003) “Una genealogía de la transgresión: la desobediencia de los cánones en La princesse de Clèves de Madame de La Fayette”. En: Cristina Piña (ed): *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) II*. Buenos Aires: Biblos, Biblioteca de las Mujeres.

Pommier, Gerard (1986) *La excepción femenina*. Buenos Aires, Alianza.

Poncelet, Albert: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes. Enciclopedia Católica* (Wikipedia)

Rest, Jaime (1979) *Conceptos fundamentales de literatura moderna*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina

Robert, Marthe (1976) “Préface” en: Grimm: *Contes*. París, Gallimard, Folio Classique,


Rodríguez Magda, Rosa María (1994) *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona, Anthropos.

Rojas-Auda, Elizabeth (2003) *La representación de la sexualidad femenina en Nosotras que nos queremos tanto. Mentalities/Mentalités* 18.1

Rojas-Auda, Elizabeth (2007) *La (re)construcción del cuerpo femenino en la narrativa de Marcela Serrano*. University of Texas. Grafemas.

Rolle-Rissetto (marzo-abril 2009) “Decirse desde el cuerpo: *Modelos de mujer de Almudena Grandes*” en *Mujeres en la literatura española*. Año 4 número 19.

Rolle-Rissetto, Silvia (2009, marzo-abril) California State University, San Marcos *Decirse desde el cuerpo: modelos de mujer, de Almudena Grandes* México, Distrito Federal, I Año 4 I Número 19 *Mujeres en la literatura –escritoras-* Página5-76

Sartori, Edda (septiembre 2003)  El desacato en la obra de Maria Negroni. El sueño de Ursula: desborde y ensimismamiento. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*

Secreto, Cecilia (1997) “Herencias femeninas: nominalización del malestar” en: Cristina Piña (editora): *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Bs.As., Editorial Biblos, Biblioteca de Las Mujeres. (págs. 149-202).

—. (2003) El cuerpo posmoderno, continentes perversos, panóptico del pervenir en *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben) volumen II*, Cristina Piña, editora, Buenos Aires, Biblos, Biblioteca de Las mujeres (págs. 49-70)

—. (2008) La travesía de los géneros, el espacio de la reescritura en *Literatura y (pos)modernidad*, Cristina Piña editora, Buenos Aires, Biblos (págs. 87-114)

Solá, Marcela (2003) *Qué quieren las mujeres*, Buenos Aires, Lumen.

Soriano, Marc (1978) *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris, Gallimad.

Vázquez García, Francisco (1995) *Foucault, la historia como crítica de la razón*. Barcelona, Montesinos

Vegh Isidoro (1991) *Matices del psicoanálisis*, Buenos Aires, Editorial Galma

Wanning Hans, Elizabeth (2001) *Twice upon a time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton, Princeton University Press.

Wanning Harries, Elizabeth (2001) *Twice upon a time. Women writers and the history of the Fairy Tales*. Princeton UP

Zipes, Jack (1991) *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Nueva York, Routledge.

Zurdo, María Teresa (1994) “Introducción” en: Hermanos Grimm: *Cuentos*. Madrid, Cátedra, 1994. [2ª edic.] págs.11-80.

Textos literarios citados

- Cortázar Julio (1984) *Deshoras* Buenos Aires, Nueva Imagen, ,
- Cuentos populares rusos* (1973) Moscú, Progreso,. (s/pág)
- Grandes, Almudena (1996) *Modelos de mujer*. Barcelona, Tusquets.
- Grimm, Jacob y Wilhelm (1995) *Cuentos*. Madrid, Alianza.
- Negróni, María (1998) *El sueño de Úrsula*. Buenos Aires, Seix Barral.
- Pavic, Milorad (1989) *Diccionario Jázaro*. Barcelona: Anagrama,
- Sciascia, Leonardo (1987) *La bruja y el capitán*, Bearcelon, Tusquets
- Serrano, Marcela (1995) *Antigua vida mía*. Santiago de Chile, Alfaguara.
- Shúa, Ana María (1992) *Casa de Geishas*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Siscar, Cristina (1994) *Efectos personales*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor
- . (1998) *Lugar de todos los nombres*. Buenos Aires, Puntosur.
- Solá, Marcela (1990) *Manual de situaciones imposibles*. Buenos Aires, Lohlé.

