



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**LO MONSTRUOSO FEMENINO Y SUS AVATARES
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA
CONTEMPORÁNEA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

VELEBITA KORIČANČIĆ

ASESOR: DR. GABRIEL WEISZ



MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE, 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A VÍCTOR ARAMBURU Y KOALICA

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Gabriel Weisz, director de esta tesis, quien ha sido mi maestro desde que llegué a México, por su generosidad y la atención con la que realizó minuciosas revisiones de este trabajo, por ser un modelo de la curiosidad y creatividad intelectual, le doy las gracias sobre todo por su paciencia. Les agradezco a las excelentes asesoras con las que he tenido el privilegio de contar, Dra. Liliana Weinberg y Dra. Irene Artigas, por sus valiosos comentarios, observaciones y sugerencias. Al Dr. Alberto Constante y a la Dra. Luz Elena Gutiérrez de Velasco quienes, desde su profundo conocimiento de las disciplinas que trabajan, me han aportado nuevas miradas sobre este material. También a la Dra. Patricia Argomedo Weisz, por su invaluable ayuda que siempre me ha brindado. Por último, expreso mi gratitud a la Coordinación del Posgrado de Letras en la UNAM bajo la dirección de la Dra. Nair Anaya, pues he recibido su apoyo en lo que respecta a todas mis solicitudes.

ÍNDICE

Prólogo.....	1
Introducción.....	9
I. (Me)rodeando el monstruo femenino.....	15
II. Monstruosidad frente al espejo.....	42
III. Cuerpos radicalmente ambivalentes.....	76
IV. Madres e hijas, cómplices en lo monstruoso.....	116
V. El hogar monstruoso.....	140
Notas finales.....	171
Referencias bibliográficas.....	177

PRÓLOGO

“A woman in the shape of a monster/ a monster in the shape of a woman/ the skies are full of them”, decía Adrienne Rich en los años sesenta del siglo XX, señalando así poéticamente que las representaciones de las mujeres monstruosas han poblado muchos medios de la expresión artística, desde la mitología clásica grecolatina, fundamento de la literatura occidental, que reúne a la Medusa y otras Gorgonas, sirenas, arpías, la Esfinge, Escila y Caribdis, Quimera, etc. Sin embargo, en las últimas décadas se ha experimentado un giro radical en la concepción de los monstruos femeninos, más afín a los versos de la poeta argentina Amelia Biagioni en los que la voz lírica nos confiesa: “Y preferí quedarme germen/ donde esos Monstruos y otros pueden ser”.¹ El aspecto del monstruo como algo imprevisible e indeterminado, como un sitio que ofrece posibilidades de una construcción diferente de la subjetividad, revela los intentos de expurgar a este concepto de las connotaciones negativas. En esta línea, varios críticos culturales consideran a la figura monstruosa como una entidad biotextual que desafía modelos habituales de percibir y categorizar el mundo. Conciben lo monstruoso como aquello que ha sido reprimido por parte de las tendencias dominantes en una cultura y que a menudo funciona como a un tropo de la diferencia y la heterogeneidad. De ahí la visión del monstruo como un artefacto cultural que cuestiona o se escapa a una cierta episteme.

Entender el monstruo como una figura que introduce la diferencia, celebrar su otredad, ha sido el punto de partida de este proyecto. Dado el reciente interés por el tema que ha surgido en la teoría, y en especial en textos de habla inglesa, en un principio empecé a rastrear la incidencia de los personajes monstruosos en la literatura latinoamericana

¹ Del poema “Escrituras de rana”, perteneciente al libro *Las cacerías* (1976).

contemporánea. En ello me he encontrado con una situación particular: los estudiosos señalan la presencia del monstruo ya en las primeras obras aparecidas en América Latina a partir del encuentro de los mundos y culturas, cuando los viajeros europeos mandaban las cartas de viajes en las que describían las tierras americanas pobladas de habitantes descomunales (como las amazonas o gigantes en Patagonia); siglos más tarde, en un texto fundacional de literatura argentina, *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, el tirano Juan Manuel de Rosas es descrito como Esfinge, como monstruoso y enigmático. Pero a pesar de la abundancia de los personajes considerados monstruosos, me he percatado de un vacío crítico en cuanto a un estudio sistematizado de la problemática. Sin duda la crítica latinoamericana ya había abordado el tema de la monstruosidad; así, el mexicano Roger Bartra escribe el libro *El salvaje artificial* (1997) y también se puede mencionar un artículo “La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: Un panorama crítico” (2005), de Ricardo Gutiérrez Mouat, que a pesar de su prometedor título no comenta el porqué aplicar la etiqueta de lo monstruoso a los personajes que analiza e incluye sin distinción una extensa gama de géneros y tradiciones literarios, por lo que lo monstruoso queda eclipsado en su ensayo. Así se puede observar la hiperinflación y la consecutiva devaluación del término del monstruo que ha sido utilizado para marcar diversos procesos de significación que abarcan desde el mito, el devenir animal, la sexualidad, por mencionar algunos.² He tenido la impresión de que urgentemente hace falta un estudio riguroso de lo monstruoso que profundice en la explicación de por qué se elige esta categoría de análisis y cómo se entiende cada vez que se la emplea. Éste es uno de los objetivos principales en mi trabajo.

² Ver el número de la *Revista Iberoamericana* preparado por Gabriel Giorgi (Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009).

Otro problema con el que me he topado es la delimitación del corpus de textos literarios a incluir. El monstruo en la obra de algunos autores clave de la literatura latinoamericana, como Horacio Quiroga, o los personajes monstruosos de Borges y Cortázar inspirados en la mitología como por ejemplo el Minotauro o Circe, han recibido merecida atención crítica; otro tanto se puede observar en el caso del autor chileno del *boom*, José Donoso y su obra maestra *El obscuro pájaro de la noche*.³ Debido a que entiendo el monstruo, en términos globales, como aquello que arremete contra un orden establecido, de manera parecida me han fascinado aquellos textos que veo como disidentes respecto del canon de la literatura latinoamericana. Lamentablemente la inclusión en el canon aún hoy en día va de la mano del género, porque si bien existe una amplia producción de autoras, éstas no han encontrado cabida (aparte de algunas pocas) en los canales de la difusión no sólo del mercado masivo, sino tampoco de la Academia, y menos fuera de los límites nacionales. Por este motivo he decidido investigar escritoras en su mayoría poco conocidas, y éste es otro de los objetivos de mi trabajo: dar visibilidad a su obra e incitar el interés en los círculos académicos para que se estudien otros aspectos de su hechura. La única autora trabajada en las páginas que siguen y que goza de prestigio internacional es la chilena Diamela Eltit, pero también en su caso he seleccionado un texto atípico para su obra, porque se trata de un cuento, mientras que su producción consiste de novelas y hasta la fecha ha publicado sólo dos cuentos.

A pesar de que el proyecto nace de la idea de examinar a la mujer tanto como sujeto de escritura como su objeto, a lo largo de la investigación he decidido incluir también un texto disconforme, cuyo autor es el ecuatoriano Pablo Palacio, estudiado en las últimas

³ Los trabajos excelentes sobre lo monstruoso en Donoso de Sharon Magnarelli, entre otros.

décadas en el contexto de las vanguardias, aunque aún falta su divulgación en la región latinoamericana. Las vivencias peculiares que marcaron la vida de este escritor (la enfermedad venérea, la locura y finalmente el suicidio) se reflejan en sus personajes locos y marginados, todos ellos no logran integrarse en la sociedad (por ejemplo, en su famoso cuento “El antropófago”). Su posición excéntrica me ha parecido no sólo afín, sino también apropiada para el asunto de la monstruosidad, por lo que se inserta en mi pequeño corpus. Éste en total comprende ocho cuentos producidos en diferentes momentos culturales y distintas latitudes, el primero siendo escrito en 1927 y el último en 1996, mostrando así la vigencia del paradigma monstruoso, y que no se han agotado los usos que se le pueden dar, lo que pone en evidencia su continuidad. A pesar de un marco tan amplio, he detectado que hay ciertos temas que se repiten, al igual que rasgos de los personajes y las preocupaciones que surgen durante la lectura.

Así el género femenino parece ser fundamental en todos estos textos, y junto con él, la corporalidad, es decir, la construcción continua y la negociación de los significados que rodean al cuerpo. Esto no es de sorprender, ya que el monstruo desde las primeras observaciones teóricas, como las que profiere Aristóteles, va de la mano de la femineidad. El que el cuerpo de la mujer sea visto como una desviación de la anatomía corporal masculina y, por ende, monstruoso, es un tópico para reflexionar sobre cómo se relaciona la monstruosidad con lo femenino a partir de la problemática de la corporalidad. Lo monstruoso femenino hace resaltar aún más que las fronteras entre el interior de un cuerpo y su exterior son fluidas y, además, que la distinción entre el yo y su otro es porosa. Sin embargo, al considerar lo monstruoso como un momento de la discordancia cultural, en este trabajo no me referiré exclusivamente a los cuerpos que se distinguen por sus atributos poco convencionales en el sentido biomédico, ya que en algunos relatos que veremos los

cuerpos textuales no muestran rasgos explícitos de la monstruosidad, así me referiré también a la conducta de personajes que desafía el horizonte de expectativas heredadas de las estructuras socio-culturales, por lo que puede resultar “aberrante”. Precisamente el monstruo femenino será una cuestión a la que se dirigen los textos literarios acorde a la sensibilidad moderna que critica a las trasnochadas concepciones del género y discute el papel de la mujer. Un aspecto particular tiene que ver con la monstruosidad femenina, y éste corresponde a los monstruos como figuras que no se conforman a las definiciones convencionales de la maternidad. Este tema será abordado en el capítulo IV de mi tesis, en los textos de la mencionada Diamela Eltit y de la brasileña Nélide Piñón, acreedora del Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2005 y cuyos cuentos han sido traducidos al español en una edición del Fondo de Cultura Económica.

Otras autoras que se analiza son la chilena Pía Barros, cuentista cuyos trabajos vienen publicados en diferentes antologías de literatura escrita por mujeres y quien es conocida en su país por su labor como tallerista de escritura creativa. Junto con ella, abordo un cuento de Teresa Porzecanski, cuyos escritos han sido publicados de manera dispersa en revistas literarias especializadas como *Hispanamérica* y quien además se desempeña como docente de antropología en una universidad de Uruguay. Este perfil de escritora que a la vez es especialista en una disciplina académica (como Porzecanski) o trabaja como docente de literatura (como Eltit, quien imparte clases en Chile y Estados Unidos) es otro rasgo que les pone en relación a las autoras, ya que manejan un discurso altamente comprometido con la condición femenina en la sociedad contemporánea. La siguiente autora que elegí es Silvina Ocampo, quien escribió en una época anterior, compartiendo círculos amistosos e intelectuales con Borges y Bioy Casares, y perteneciendo a un sector privilegiado y cosmopolita, pero quien también se muestra sensible a los asuntos que atañen a lo

femenino, rasgo que se muestra a lo largo de su obra donde proliferan las protagonistas. Desde las mismas latitudes que Ocampo, pero décadas más tarde, en los años ochenta, escribe la argentina Angélica Gorodischer, autora destacada del género de la ciencia ficción y con una abierta agenda militante feminista. Por último, a la mexicana Guadalupe Dueñas le ha tocado una suerte de injusticias que distinguen al campo literario: respecto a esta escritora de la llamada generación de Medio Siglo de la que descuellan autores como Juan García Ponce o Salvador Elizondo, apenas últimamente ha habido esfuerzos por rescatarla del olvido.

Tras presentar brevemente a los autores, me gustaría señalar que este trabajo parte de una concepción de la literatura que no se apoya en una noción de procesos miméticos que reflejen la sociedad donde ésta se produjo. Aunque esto puede parecer un intento de des-historizar la literatura, lo que me interesa son los universos semánticos y narrativos creados en los relatos y la manera en que éstos forjan sus culturas propias. Tal visión se inspira en los trabajos en torno al cuerpo textual inaugurados por Gabriel Weisz, quien se ocupa de implementar mecanismos inter-disciplinarios aplicables al análisis literario, al adoptar conceptos prestados de otros campos de estudio, como la antropología, la psicología, la filosofía, etc. Así también mi objetivo es ampliar la investigación literaria ortodoxa y proponer otras herramientas (conforme a mi objeto de estudio, el monstruo concebido como una otredad radical). De esta manera, en el primer capítulo introduzco una noción procedente del psicoanálisis de Lacan, el estadio del espejo, en la esperanza de poder volver más compleja mi mirada hacia lo que le sucede al personaje. Un riesgo que ha corrido este estudio sin duda fue el de imponer no sólo la nomenclatura psicoanalítica sobre el material literario, sino también que esta perspectiva se apoderase de la literatura. Sin embargo, a mi parecer es posible establecer el diálogo entre estas dos disciplinas, ver cómo

se entrelazan, retan y re-escriben. Como consecuencia, la tesis se enfrenta al desafío de poner en circulación un tema poco conocido y además presentarlo desde el lado poco tradicional.

También cabe señalar que el texto literario se concibe aquí como un conglomerado de momentos narrativos muy dispersos; de ahí su carácter indudablemente fragmentario. Asimismo tampoco existe lo monstruoso como una categoría general que englobara cierto tipo de personaje en la literatura, porque veo esta postura como homogenizadora, la que borra las diferencias y de este modo empobrece las creaciones narrativas. Por esta razón no hay un marco teórico único sobre lo monstruoso desde el cual me enuncio, sino que son múltiples, donde cada cuento remite a diferentes situaciones de la monstruosidad. En ello, los textos literarios adoptan posturas diferentes: mientras que algunos mencionan al monstruo explícitamente, en otros este término no aparece, sino que es producto exclusivo de mi instancia de lectura. Esto se debe a la inestabilidad semántica del signo de lo monstruoso, sus fluctuaciones al grado que concierne lo inefable, lo inasequible. A partir de la imposibilidad de contarlo, a lo largo de mi trabajo existe una conciencia constante de que lo monstruoso es un relato, otro más, que, si bien surgió a partir de lo literario, se nutre de muchos conceptos teóricos y supone una elaboración *a posteriori*, a la que espero contribuir como lectora.

A pesar de la multitud de motivos en los que fundamento el signo monstruoso, existe una idea que se erige como constante: trata el monstruo como un desacato al orden y al mismo tiempo una llamada de atención a las normas. Éste es un hilo conductor que rige el análisis de los cuentos y en el que me interesa señalar cuáles son las normas específicas que funcionan en ellos. Siendo las manifestaciones de lo monstruoso muy diferentes entre

sí, a los personajes les une una actitud de desobediencia, son figuras que interrumpen la normatividad proscrita; por tanto, se convocan los monstruos.

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio propongo que algunos personajes femeninos de la literatura latinoamericana del siglo XX pueden ser leídos como monstruosos.

En el primer capítulo “(Me)rodeando el monstruo femenino”, realizo una aproximación al concepto de lo monstruoso femenino desde una óptica que se interesa por la historia de las ideas. Mi visión del personaje monstruoso se basa en la perspectiva desde la cual varios teóricos franceses entienden el sujeto en los años sesenta del siglo XX. Émile Benveniste (180-184), Roland Barthes (*Crítica* 73) y Michel Foucault (*La arqueología* 89-90) desvían la importancia del sujeto hacia el lugar que éste ocupa en las estructuras discursivas. De modo parecido, me importan los posicionamientos que el personaje literario adopta en relación a distintos discursos que abordan la monstruosidad. Así, mi análisis se nutre de otros campos de conocimiento -como el psicoanalítico, médico, antropológico, etc.- y no sólo de la crítica literaria ortodoxa.

Según lo entiendo, un personaje monstruoso se constituye como el resultado de la *subjetivación* (*assujétissement*) de la que habla Judith Butler inspirándose en Foucault. La subjetivación designa un movimiento doble: mediante este proceso uno deviene en sujeto y al mismo tiempo se sujeta a las normas. En cuanto al personaje monstruoso, su subjetivación significa que ha sido producido en y por las formaciones discursivas que conciernen a la monstruosidad, formaciones que también lo someten a ellas. Por esta razón, ofrezco un breve recorrido de diversas formaciones discursivas que sitúan al personaje bajo el rubro de lo “monstruoso”, formaciones que muchas veces sirven como una fuente de la que beben los cuentos que elegí para mi corpus.

En los estudios críticos sobre la monstruosidad, el trabajo de Georges Canguilhem (1966) resulta fundamental. Lo continúan los pensadores Michel Foucault y Jacques Derrida, quienes también concibieron el monstruo, a grandes rasgos, como la infracción del orden. El libro de Canguilhem, *Lo normal y lo patológico*, inicia el debate contemporáneo sobre el monstruo como la transgresión de las normas. En él se comenta la cercanía de este concepto con otros que le parecen ser afines, como la anomalía y la anormalidad. Foucault revisa las ideas de Canguilhem para sugerir que el sentido de la ley infringida por la monstruosidad es más amplio: no abarca meramente las leyes de la naturaleza, sino que también atañe a las normas que gobiernan en una sociedad. Así destaca el aspecto jurídico en el tema de la monstruosidad. A su vez, Derrida retorna al papel del monstruo en relación a los límites y las normas a la vez que complejiza estas nociones y las implicaciones que tienen.

En la segunda parte de este capítulo, señalo que lo monstruoso se vincula con lo femenino desde los inicios del pensamiento occidental cuando Aristóteles designó a la mujer como un “hombre deforme” (*sic*). Mi estudio no plantea una definición unívoca de lo femenino, sino que señala diversas alineaciones y figuraciones que esta noción adopta en los universos narrativos. Desde la crítica reciente, Rosi Braidotti y especialmente Margrit Shildrick abordan las correspondencias entre lo monstruoso y lo femenino al señalar que los dos ocupan el lugar del Otro respecto a la normatividad gobernante. Unas notas aparte merece el concepto de lo abyecto y las repercusiones que tiene para la monstruosidad, asunto teórico que surge con el clásico ensayo de Barbara Creed sobre el cine de terror *The Monstrous Feminine (Lo monstruoso femenino)* en 1993. El dinamismo del campo discursivo en torno al monstruo así como en torno a lo femenino, muestra que se trata de sitios particularmente móviles y capaces de entrar en figuraciones inusitadas.

No todos los cuentos seleccionados mencionan al monstruo explícitamente ni todos designan al personaje en estos términos. Es mi propuesta de lectura la que sugiere la dimensión monstruosa de los personajes, entendiendo lo “monstruoso” como una metaforización flexible. Si hemos de extraer un principio general de cómo funciona lo monstruoso en estos cuentos, sugiero que éste trabaja contra la naturalización y el ocultamiento, estrategias que se dirigen a diversos temas. Leo lo monstruoso como aquello que problematiza algún aspecto del mundo narrado en el que el personaje se ubica.

El segundo capítulo “Monstruosidad frente al espejo” estudia cómo se inscriben las marcas monstruosas sobre el personaje femenino cuando éste forma procesos identitarios en relación al espejo. Esta circunstancia narrativa traza ciertos paralelismos con el concepto del “estadio del espejo” propuesto por el psicoanalista francés Jacques Lacan. Tras referirme brevemente al espejo en la teoría psicoanalítica, señalo que los lacanianos entienden el cuerpo monstruoso como una manifestación de lo *éxtimo*, fenómeno en él que se solapa lo que es más íntimo y familiar a una subjetividad y a la vez ajeno, foráneo a ella. Desde la visión que percibe la monstruosidad mediante el concepto de lo *éxtimo*, analizo los personajes que protagonizan los textos literarios “Artemisa” de Pía Barros y “Herejías” de Teresa Porzecanski.

En ellos, las protagonistas atraviesan por la crisis desencadenada por un nuevo ciclo vital. En “Artemisa” el personaje no acepta su corporalidad que surgió a partir de la maternidad y la lactancia. En “Herejías”, a su vez, es el envejecimiento el que disloca la imagen corporal. Debido al drama, en la imaginación de los dos personajes se despliegan distintos cuadros corporales. En ambos relatos la corporalidad se reconfigura de maneras tan drásticas que hace evocar lo monstruoso. Pero la monstruosidad de los personajes difiere mucho entre sí: “Artemisa” narra una metamorfosis corporal radical al grado que no

es difícil leerla a través del paradigma de lo monstruoso. Por su parte, lo monstruoso en “Herejías” es una de las imágenes que no toma forma sobre el cuerpo de la protagonista, sino que se desarrolla únicamente en su vida interior.

“Cuerpos radicalmente ambivalentes”, título del tercer capítulo, trata de unos personajes que destacan por sus cuerpos anómalos. Es de suma importancia señalar que, no sólo política sino éticamente también, la monstruosidad no se registra en esos cuerpos debido a su anomalía, sino que resulta de la insondable ambigüedad que entrañan. La corporalidad de los personajes se resiste a una lectura unívoca y, en cambio, activa múltiples significaciones que existen a la vez, sin que una predomine por encima de la otra. Lo monstruoso funciona aquí, siguiendo a Elizabeth Grosz, como un tropo de lo ambiguo. A su vez, Margrit Shildrick indica que la ambigüedad del cuerpo anómalo lo convierte en indecible, rasgo que resulta perturbador para el imaginario cultural. Las dimensiones monstruosas de los cuerpos que figuran en “Icera” de Silvina Ocampo y “La doble y única mujer” de Pablo Palacio, consisten en que éstos despiertan grandes dudas respecto a su forma y funciones. La dificultad de poder decidir sobre su estatus hace que estos cuerpos puedan ser entendidos como monstruosos. Se ofrecen a varias lecturas simultáneas que coexisten a la vez pues desafían el principio lógico del *tertium non datur*. Desde esta perspectiva, lo monstruoso es un concepto próximo a la indeterminación y a la incertidumbre.

“Madres e hijas, cómplices en lo monstruoso” es el cuarto capítulo en el que la monstruosidad de los personajes configura la maternidad de maneras insólitas. Se analizan los cuentos “Consagradas” de Diamela Eltit y “Tiempo de las frutas” de Nérida Piñón. Desde una primera mirada, el aspecto monstruoso en estos relatos descansa sobre el personaje materno, sin embargo sugiero que tales rasgos se trazan también en el personaje

de la hija. Entiendo que es en la dinámica materno-filial donde se encierra la monstruosidad, ya que sin la complicidad de la hija, la madre no podría asumir el papel del personaje monstruoso. En los dos relatos abundan los códigos de lo abyecto: los personajes son descritos en términos de lo asqueroso, repulsivo y repugnante. Además, ambos textos interrumpen la maternidad normativa al alterar tanto los esquemas corporales como la conducta de los personajes femeninos.

“El hogar monstruoso”, el quinto y último capítulo, se dirige a las transgresiones de la organización espacial, regresando a la idea de que lo monstruoso se manifiesta como la infracción de un orden. En estos casos, la monstruosidad se imprime sobre el personaje femenino debido a la relación que éste guarda con los espacios narrativos. El análisis de los cuentos “Historia de Mariquita” de Guadalupe Dueñas y “La perfecta casada” de Angélica Gorodischer propone una visión relacional de la monstruosidad, la cual emerge en el nexo entre el personaje protagonista y la casa narrada. El espacio doméstico y su conjunción con lo femenino, cuya consecuencia es la ideologización del hogar, da pie aquí a la lectura de la monstruosidad. Estos cuentos deshacen las expectativas respecto a la función que desempeñan las esferas de lo público y lo privado, o “la ideología de las esferas separadas”. Cabe resaltar que los relatos de Gorodischer y Dueñas no corroboran la dialéctica que atañe a lo público/privado, sino que ponen en tela de juicio lo precario de esta división binaria poniéndola en tensión y mostrando sus efectos monstruosos.

El aparato teórico mediante el cual nos aproximamos a esta problemática no se ubica en una perspectiva monolítica, ya que viene determinado por la naturaleza del corpus literario al que se dirige. Al considerar los textos literarios como aglomerados de elementos textuales que se encuentran dispersos en distintos momentos de la narración y cuyo posicionamiento en ocasiones permite realizar lecturas en términos de lo monstruoso, mi

lugar de enunciación no se desprende de una situación teórica fija y determinada, sino que entrará en dialogo con varias instancias pertenecientes a diversos autores. A la visión de la metodología a la que me adhiero en la presente investigación se le puede objetar la falta de consistencia. Sin embargo, mi intención no ha sido la de agrupar los teoremas que me sirvieron para abordar los relatos bajo una categoría-paraguas. Frente a las posibles críticas por la falta del rigor metodológico, adelanto mi opinión de que, dado el carácter heterodoxo de las narraciones tratadas, se requiere una configuración teórica igual de maleable, que se adapte al ritmo en que las obras están atravesadas por la monstruosidad. El mecanismo teórico-metodológico globalizador no es, a mi modo de ver, el punto fuerte de un estudio, sino más bien develaría la pobreza de rejillas conceptuales a través de las cuales interpretar los textos en cuestión.

I. (ME)RODEANDO EL MONSTRUO FEMENINO

Los monstruos eran, todos, excepciones. Ninguno pertenecía a estirpes ni tipos.

José Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*

El personaje literario en tanto encarnación de lo monstruoso femenino y su apariencia en algunos cuentos de la literatura latinoamericana del siglo XX, son el objeto del presente estudio. En mi lectura no percibo el monstruo como un motivo estable y fijo que se asoma de manera inequívoca desde las primeras líneas del relato y permanece inmutable hasta su final. Es a lo largo del transcurrir del texto literario que se movilizan diversas formaciones de la monstruosidad. Por esta razón no adelanto una definición unívoca de lo monstruoso ya que en este trabajo realizo una serie de metaforizaciones de este término. Más que afirmar rotundamente que un personaje sea un monstruo, esta investigación pretende cuestionar las suposiciones acerca de lo que se considera como lo monstruoso.

Recientemente, autores distinguidos como Jeremy Cohen, editor de la colección de ensayos titulada *Monster theory (Teoría sobre la monstruosidad)* (1996) y Margrit Shildrick en *Embodying the Monster (Encarnando el monstruo)* (2002), proponen recuperar el término *monstruo*, resignificándolo y revalidándolo. Respecto a ello, reconozco mi incomodidad a la hora de utilizarlo porque noto la gran dificultad de eliminar la carga peyorativa que se ha acumulado en él a lo largo de los usos. Mi decisión es la de no borrarlo por completo, sino realizar una especie de limpieza sobre él, puesto que no coincido con gran parte de las acepciones anteriores que se le han otorgado aunque me es imposible cancelarlas y además desconfío de la posibilidad de realizar una resignificación completa

del concepto de lo ‘monstruoso’. A mi manera de ver, éste viene sobrecargado y queda poco lugar para lo arbitrario en él, pues el bagaje cultural convencional es demasiado fuerte. Considerando este escenario, el presente capítulo ofrecerá un recorrido resumido de las ideas más frecuentes que se han articulado sobre la monstruosidad. Se delinearé el terreno teórico en el que se ubica el concepto y se presentarán los vínculos que establece con lo femenino. Dada la extrema abundancia de las nociones en torno a lo monstruoso, resulta imposible abarcarlas todas. Seleccioné sólo algunas, en función de su pertinencia para mi corpus debido a que con él dialogan, lo retan y reescriben.

Si pensamos que el monstruo no es una figura transhistórica, se plantea la pregunta ¿cuán relevante es trazar un bosquejo diacrónico de lo monstruoso?, y ¿no será esto deshistorizarlo al extirparlo de su contexto sociohistórico inmediato y así afirmar su carácter perenne que se muestra renuente a los cambios? Frente a ello, considero que los monstruos literarios contemporáneos fagocitan las representaciones de antaño, las reciclan y cambian sus sentidos de modo que logran crear personajes peculiares. En los textos literarios aquí reunidos lo monstruoso femenino se construye de maneras muy distintas. Aunque estos relatos se inspiran en cierta medida en los textos culturales sobre lo monstruoso, cada uno de ellos lo forja en términos muy particulares. Las herramientas narrativas que muestran o evidencian el monstruo serán excepcionales. Entiendo lo monstruoso como una práctica textual específica y localizada, cuyos significados se negocian y redistribuyen en cada texto literario. Esto quiere decir que los cuentos que se analizarán emplean sus propios instrumentos para configurar la monstruosidad del personaje.

La manera en que concibo el personaje monstruoso viene influida por la visión del sujeto según la argumentan varios teóricos contemporáneos franceses quienes procuran

desestabilizar el concepto de *sujeto* a favor de la *estructura* y llaman la atención sobre su discursividad. En esta línea Roland Barthes sugiere que el sujeto designa un lugar vacío, deshabitado (*Crítica* 73). Michel Foucault complementa esta idea al señalar que el lugar vacío “en vez de ser definido de una vez para siempre y de mantenerse invariable a lo largo de un texto, de un libro o de una obra, varía” (*La arqueología* 159). Tanto Barthes como Foucault desplazan la importancia del sujeto en el acto enunciativo y ponen el énfasis en el lugar que éste ocupa en las relaciones establecidas mediante la enunciación.

En relación al sujeto, Foucault destaca su “discontinuidad”, “la dispersión” y “el posicionamiento” (*La arqueología* 89-90). Estos aspectos serán retomados por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe cuando señalan: “[S]iempre que en este texto utilicemos la categoría de ‘sujeto’, lo haremos en el sentido de ‘posiciones de sujeto’ en el interior de una estructura discursiva. Por tanto, los sujetos no pueden ser el origen de las relaciones [...]” (132). De ahí cuestiono la categoría del sujeto y en vez de hablar del personaje como un sujeto literario, me refiero a los posicionamientos que toma en relación a distintos discursos. En especial lo que me interesa son los sitios donde se genera la subjetividad monstruosa en un texto literario.

Si bien estos sitios se ubican dentro de las estructuras discursivas, a la vez son independientes de una “totalidad discursiva” debido a su capacidad de moverse y alienarse de distintas maneras (Laclau y Mouffe 178); no existe la unificación totalitaria de un sujeto (207), ya que éste es una amalgama de propiedades de naturaleza proteica. Laclau y Mouffe llaman *momentos* a las posiciones diferenciales que “aparecen articuladas en el interior de un discurso” (119). Además señalan que estos momentos no se articulan de manera definitiva, de ahí su carácter de *elementos*, es decir, se pueden aislar del resto de la totalidad discursiva.

Partiendo de Laclau y Mouffe propongo que en los cuentos surgen relaciones entre los *elementos textuales* de tal índole que éstos hacen articular discursivamente lo monstruoso. En mi visión, el personaje literario monstruoso no cuenta con una coherencia textual permanente y endurecida, sino que puede en distintos momentos del texto despertar asociaciones con la monstruosidad. Estos efectos que empatan lo monstruoso con un personaje serán dispersos, inconsistentes y cambiarán de lugar a lo largo de la trama del relato. Así lo monstruoso no es algo estático, sino un proceso que emerge en los cuentos. En otros términos, el personaje monstruoso es la suma de efectos procedentes de una construcción narrativa. Se produce de manera continua y sus significados obedecen al diferir derridiano (*differánce*): son diferentes entre sí y se aplazan o postergan.

Es el texto literario concreto y particular el que se hace cargo de producir los efectos de lo monstruoso. De este modo, el personaje monstruoso es contingente con el entorno narrativo en el que se desenvuelve. No se trata de que un personaje emane o dé lugar a la monstruosidad, sino que el texto mismo la hace visible de alguna manera. Al atenerme a esta perspectiva, espero poder evitar una visión esencialista del sujeto,⁴ y me decanto por hablar de las *formaciones discursivas* en torno a lo monstruoso, formaciones que concibo como un conjunto de posiciones diferentes respecto al tema de la monstruosidad. Precisamente el posicionamiento que adopta el personaje frente a diversos discursos es lo que me permite hablar de su monstruosidad. El personaje monstruoso funciona como un cúmulo de efectos de sentido provenientes de discursos que se solapan sobre él, toman relieve en él. El cuerpo textual monstruoso es un efecto y no la causa de ciertos discursos.

⁴ Sobre la visión esencialista del sujeto, Derrida critica los presupuestos filosóficos subyacentes en ella al señalar que éstos vienen “ordenados alrededor del ente presente: presencia para sí [...], identidad para sí, posicionalidad, propiedad, personalidad, ego, conciencia, voluntad, intencionalidad, libertad, humanidad, etc. Hay que interrogar esta autoridad del ente presente [...]” (“Hay que comer”, sin p.).

De entenderlo así, mi análisis toma prestados de otros campos del saber y no necesariamente sólo de la crítica literaria. Así recorro a nociones procedentes de distintos discursos (como el médico, el psicoanalítico, el antropológico, *etc.*) en virtud de que éstos contienen formaciones que me resultan útiles para el tratamiento de la monstruosidad.

El personaje monstruoso funciona como una bisagra de formaciones discursivas. Al respecto, Judith Butler habla de la "subjetivación" (*assujettissement*), concepto que toma de Foucault para referirse a la constitución de la subjetividad (*Bodies that matter* 34). Mediante el proceso de subjetivación uno se convierte en sujeto -o se "subjetiva"- a la par que se implica su "sujeción" a las normas (34). El origen de esta concepción del sujeto se remonta al sentido etimológico de la palabra en latín que "remite al término *subjectus*, participio pasado del verbo *subjicere*, cuyos diferentes sentidos convergen en la idea de 'sumisión', 'subordinación' y 'sujeción'" (Krynski 270). La subjetivación de un personaje monstruoso significa que éste ha sido producido en y por las formaciones discursivas que atañen a la monstruosidad: está siendo sujetado, sometido a ellas. Es el texto literario que sujeta y otorga la subjetividad al monstruo literario. El personaje sucumbe a los significados monstruosos que surgen en el relato y se vinculan a él.

Con respecto a la subjetivación del personaje a la monstruosidad, conviene reseñar unas formaciones discursivas que lo ubican en ese rubro y señalar aquellas que se presentan con más frecuencia. Las formaciones que se mencionan a continuación son una fuente potencial de la que se alimentan los cuentos. Efectivamente actualizarán algunos de los archivos referentes a lo monstruoso, mientras que no lo harán con otros, que (me)rodean este corpus de manera velada y sus implicaciones han pasado inadvertidas en mi lectura si bien es posible detectarlas mediante otras miradas.

Parece crucial iniciar con la etimología del vocablo “monstruo” en latín; *monster/monstrum* se deriva de dos campos semánticos. Uno corresponde al *moneo/monere*, que significa “advertir”, y el otro remite al *monstro/monstrare*, o “mostrar”. En griego, la versión lingüística del “monstruo” equivale al término *teras/teratos*, cuyo sentido es ambiguo pues significa tanto “prodigio” como “demonio”, por lo que provoca simultáneamente las sensaciones de fascinación y terror (Braidotti, “Signs” 136). Dichas definiciones del monstruo provienen de diccionarios etimológicos, de ahí su naturaleza prescriptiva y normativa, es decir, se proponen diseñar y condicionar la manera en la que se aprecia este concepto. Las menciono con cautela porque, aunque nos sirven como una vía para incursionar en el campo que nos incumbe, es necesario poner a prueba su vigencia en los textos literarios.

La asociación entre la monstruosidad y la otredad somática desafortunadamente tiene una larga vigencia en la historia cultural de Occidente, a pesar de los esfuerzos contemporáneos por eliminar este vínculo conceptual. Durante demasiado tiempo los cuerpos de formas muy alteradas se han leído a través del paradigma de lo monstruoso. Afirma Georges Canguilhem, historiador de ciencias médicas y biológicas, que un monstruo es “un fallo morfológico a nuestros ojos” (“La monstruosidad” 201). La primera parte de la frase que equipara el monstruo con una diferencia morfológica y, encima, lo percibe en términos denigratorios -como si se tratara de un fallo- merece ser sometida al examen, pero lo que me interesa aquí es rescatar la segunda parte que destaca el papel del espectador en el proceso de mostrar al otro en términos de lo monstruoso. Parece que es a partir del órgano de la vista que se emite el juicio acerca de la monstruosidad del cuerpo ajeno. Los cuerpos diferentes se definen como aquellos registrados visualmente (Garland Thomson, “Review” 589). De ahí que, parafraseando al poeta Ralph Waldo Emerson, la

monstruosidad resida en el ojo de aquel que lo mira.⁵ El acto de mirar recorre un cuerpo distinto que pertenece al otro y construye su monstruosidad. Trasladando esta idea al análisis literario, un cuento se encarga de poner ante los lectores a un monstruo, lo vuelve visible o apela a que lo visualicemos por medio de diversas estrategias textuales. Al mismo tiempo suscita respuestas afectivas en quienes leen (sobre) los monstruos, sensaciones que pueden variar desde la atracción por estas figuras hasta la repugnancia.

El gesto que nombra ciertos rasgos corporales como “monstruosos” o “contrahechos” y, también pronunciándose en un registro supuestamente más neutro, como “imperfecciones físicas”, “deformaciones” o “malformaciones”, devela más sobre la norma corporal de la que los cuerpos extravagantes se descarrían, que de las singularidades corporales en sí. Tales denominaciones no sólo discriminan, sino que presuponen la existencia de un cuerpo “perfecto” como si algo tal existiera y no se tratara de una invención corporal a la que todos nos aproximamos en mayor o menor grado pero nunca llegamos a alcanzarla del todo. Ésta es la opinión que motivó un campo de investigación reciente, los llamados estudios sobre la discapacidad (*disability studies*) que se proponen rectificar el vínculo entre los esquemas corporales radicalmente diferentes y la monstruosidad.

Una de las voces más destacadas en estos estudios pertenece a Rosemarie Garland Thomson (1997), quien utiliza una serie de designaciones para referirse a las diferencias somáticas con la esperanza de que el cambio en el lenguaje pueda efectuar los cambios en la percepción y categorización de la realidad efectiva. Menciona los cuerpos “particulares”, “singulares”, “excepcionales”, “extraordinarios”, “diferentes”, “otros”, “anómalos”, “atípicos”, “inusuales”, “irregulares”, “extravagancias corporales” y “cuerpos de formas

⁵ El verso original glosa: “*Beauty is in the eye of the beholder*”.

diferentes” (*Extraordinary Bodies*). La autora destaca que la discapacidad y la supuesta monstruosidad no es, de manera alguna, un rasgo inherente a los cuerpos en sí, sino que es una construcción sociocultural que se les adjudica *a posteriori*:

[...] es una representación, una interpretación cultural de la transformación o configuración física, y una comparación de los cuerpos que estructura las relaciones e instituciones sociales. [...] pues, es la atribución de la desviación corporal –no tanto un rasgo de los cuerpos, sino un producto de las reglas culturales sobre lo que los cuerpos deben ser o hacer) (*Extraordinary* 6).⁶

De la cita se colige que un régimen reglamenta a los cuerpos confeccionándolos de acuerdo a la *ley de la normalidad*. Dos aspectos merecen ser comentados aquí. En primer lugar, respecto a la normalidad, Canguilhem informa que existen varios modelos de ella. El término “normal” se deriva etimológicamente del vocablo *norma*, palabra que en latín no sólo significa la “regla” y “lo regular” sino también:

[...] designa la escuadra, aquello que no se inclina ni hacia la derecha ni hacia la izquierda; por lo tanto lo que mantiene en un justo medio; de aquí surgen dos sentidos derivados: es normal aquello que es tal como debe ser; es normal, en el sentido más usual de la palabra, aquello que se vuelve a encontrar en la mayoría de los casos de una especie determinada, o aquello que constituye [...] el promedio [...] (*Lo normal* 91).

Además, lo normal remite a “una perfección realizada” o “un tipo ideal”, mientras que en “la medicina [...] el estado normal designa al mismo tiempo el estado habitual de los órganos y su estado ideal” (Canguilhem, *Lo normal* 91). Podemos sintetizar que la

⁶ ([...] is a representation, a cultural interpretation of physical transformation or configuration, and a comparison of bodies that structures social relations and institutions. [...] then, is the attribution of corporeal deviance -not so much a property of bodies as a product of cultural rules about what bodies should be or do.)

normalidad se configura desde cuatro perspectivas diferentes: es percibida como un promedio, un ideal que no puede ser alcanzado, la perfección realizable y la salud. Respecto a la ley de la normalidad corporal, ésta es una instancia teórica de la que se ocupa Judith Butler y de cuyo planteamiento realizo una serie de migraciones conceptuales para poder aplicarlas al objeto de mi estudio, el cuerpo textual monstruoso.

Empecemos con el argumento de Butler según el cual la “normalidad corporal” no es una construcción uniforme, sino que se constituye mediante la “repetición de actos dentro de un marco regulatorio extremadamente rígido” (cit. en Salih, “On Judith” 55).⁷ Cada uno de los elementos mencionados (*actos, repetición, marco regulatorio*) requiere de una reflexión. Los actos resaltan que la normalidad es algo que se actúa, se pone en práctica. De manera complementaria, el cuerpo del monstruo textual es instituido por la repetición de los actos narrativos. El personaje literario opera respecto a la ley narrativa de la normalidad. Esta actuación, o la agencia, se crea según Butler mediante la “secuencia de actos” (cit. en Salih, “On Judith” 55),⁸ y es lo que hace que un cuerpo monstruoso se amalgame. En otras palabras, el cuerpo monstruoso ejerce como un escenario en el que se desarrollan los actos. No es que un personaje literario sea un monstruo, sino que ha sido mostrado como tal por parte de los actos narrativos. O sea, el personaje monstruoso supone un cúmulo de actos monstruosos que implican un hacer y no un ser monstruoso. Estos actos no corresponden necesariamente a las acciones que emprende un personaje a nivel temático en un relato, pueden implicar diversas instancias por las que atraviesa el texto literario y que provocan asociaciones a lo monstruoso. Es el texto quien muestra al personaje en términos de lo monstruoso.

⁷ (repeated acts within a highly rigid regulatory frame).

⁸ (sequence of acts).

Junto con los actos, Butler señala la importancia de la repetición en la constitución del cuerpo normal. La repetición remite, de acuerdo con la teórica, a dos procesos: “la iterabilidad y la citación del signo” (Butler en Salih, “On Judith” 63).⁹ De este modo, la normalidad corporal es una citación obligatoria, forzada por las normas corporales (*Ibid.*). Lo que se cita es un cuerpo “normal”, pero debido a que éste supone un constructor y no tiene una esencia *per se*, conviene más hablar de un cuerpo normativizado. Butler señala que la normalidad corporal es uno de los marcos regulatorios que gobiernan el cuerpo. Pero cuando habla de la imposición de tener que citar las normas, deja abierta la posibilidad de subvertirlas. Esto sucede mediante la agencia. A partir de Butler, señalo que en los textos literarios la normalidad corporal se construye de maneras distintas, son los universos narrados quienes la van configurando. El agenciamiento de los personajes subvierte la ley de la normalidad corporal en los casos narrativos cuando se dan los fracasos de citar a esta ley (Butler en Salih, “On Judith” 63). Es importante señalar que para Butler el fracaso no tiene connotaciones despectivas, sino que es, al contrario, un sinónimo de la resistencia a la ley opresiva que se propone normativizar a los cuerpos. De modo paralelo, los personajes que elegí fracasan de alguna manera en la realización de la ley de la normalidad corporal. Y este fracaso manifestará lo monstruoso, percibido como una desviación de la normatividad corporal.

Siguiendo a Butler, los personajes serán monstruosos cuando fracasan en citar la ley narrativa de la normalidad. Esta ley se hace carne, se materializa y como consecuencia produce cuerpos que significan esta ley en y a través del cuerpo (*Gender Trouble* 134–135). La ley opera de manera doble: implica tanto la producción como la restricción de los cuerpos. De ahí, parece que en un texto literario se requiere de los cuerpos monstruosos

⁹ (the iterability and citationality of the sign).

para mantener la ilusión de que existan cuerpos normales. Partiendo de la metáfora legal de Butler, la ley narrativa genera un discurso acerca de lo monstruoso para poder legislarlo mientras que también produce un sujeto literario monstruoso a fin de perseguirlo (Salih, *Judith* 104). Si para Butler, “los signos que se pueden repetir son siempre vulnerables a la expropiación y una nueva cita radical” (Salih, *Judith* 112),¹⁰ resulta que los signos del cuerpo normal pueden expropiarse. Entiendo de acuerdo con Butler (quien toma este pensamiento de Derrida) que el monstruo es una instancia de la *expropiación de la ley de la normalidad corporal*. Esto quiere decir si la ley narrativa se afana en apropiarse de los cuerpos, entonces lo monstruoso supone su expropiación, o el intento de quitarle derechos, despojarle de la jurisdicción de la propiedad que un texto literario proclama sobre el cuerpo textual. De esta manera la monstruosidad supone que las citas del cuerpo normal han sido decomisadas.

En cuanto al posicionamiento del personaje literario respecto a la ley de la normalidad, éste es de carácter dual. Un personaje o bien la puede citar de manera exitosa o bien fracasar en esta tarea. Es relevante detectar la manera en que se aplica esta ley en los textos. Cada uno de ellos promulga su propia ley narrativa acerca de la normatividad corporal. Dicha ley “interpela”, en términos de Butler, a un personaje a asumir un cuerpo normal (Salih, “On Judith” 61), o más precisamente dicho, a un cuerpo normativizado. El relato se dirige, insta al personaje a adoptar su posición como un sujeto monstruoso.

A partir de Butler, las discursividades sobre lo monstruoso tienen el poder “performativo” de materializar al monstruo que enuncian. En este sentido Butler toma la teoría de los actos de habla de Derrida (quien a su vez la retoma de Austin y Searle) y afirma que algunos asertivos tienen el poder de los performativos. El nombrar tiene la

¹⁰ (iterable signs are always vulnerable to expropriation and radical re-citation).

capacidad de producir, generar lo que se está nombrando: “la identidad se constituye performativamente mediante las mismas ‘expresiones’ que supuestamente son sus resultados” (Butler cit. en Salih “On Judith” 56).¹¹ A partir de la cita se puede concluir que no existe una identidad monstruosa, sino que la monstruosidad implica toda una serie de actos narrativos que otorgan vida al monstruo. La subjetividad monstruosa está siendo construida por medio del discurso literario. No es que un sujeto realice unos actos, sino que los actos de la monstruosidad corporal son los que constituyen performativamente al sujeto monstruoso. La secuencia de actos hace que el personaje se convierta en un monstruo.

¿En qué concretamente consisten las *llamadas interpelativas* –denominadas así por Butler (Salih, “On Butler” 61)- en un texto literario? Es evidente que en un relato ciertas descripciones del personaje dadas en clave de lo monstruoso funcionan como interpelaciones, poseen la fuerza performativa. Por colación, al describir el personaje en términos de lo monstruoso, se crea un monstruo. No obstante, la descripción es sólo uno de los posibles actos narrativos que configuran a un monstruo. Sería más puntual señalar que el monstruo está siendo enunciado. No es que exista un sujeto monstruoso previamente a ser enunciado, sino que el cuerpo es enunciado en términos de lo monstruoso a medida que la enunciación lo muestra como tal. El cuerpo del personaje no es un *locus* de enunciación del que irradie lo monstruoso, sino que su monstruosidad es la acumulación de los actos narrativos a lo largo de la lectura del relato en cuestión. Las marcas monstruosas de un personaje se constituyen a partir de las expresiones literarias de lo monstruoso que parecen ser sus efectos. Asimismo, la enunciación se entiende como una suma del producto de lo enunciado al que se añade la experiencia de la lectura. En ocasiones, el texto literario no

¹¹ (identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results).

explícita a nivel enunciativo que el personaje es un monstruo, sino que promueve connotaciones que remiten a la monstruosidad.

A pesar de que existen las posibilidades de subvertir la ley, o expropiar los cuerpos, Butler indica “la significación de los usos sedimentados del signo, o sea de los significados que el signo ha acumulado y la importancia de estos usos anteriores” (Salih, *Judith* 113).¹² La sedimentación del signo del monstruo y sus valencias se señalarán en el siguiente apartado.

En distintos períodos, los significados divergentes inscriben el cuerpo bajo la monstruosidad. Aunque en la actualidad se intenta “desnaturalizar la codificación cultural de estos cuerpos extraordinarios” (Garland Thomson, *Extraordinary Bodies* 5),¹³ la asociación entre cuerpos descomunales y la monstruosidad tiene una larga duración, como ya se señaló arriba, y la cual suele dividirse en tres épocas cruciales correspondientes a la antigüedad clásica, la era pre-científica y la científica (Braidotti, “Mothers” 68-69).

Antes de señalar la trayectoria cronológica de los regímenes más destacados en los que se inserta lo monstruoso, conviene señalar que esta perspectiva ha sufrido varios reparos. Hubo quienes advierten su deficiencia debido a que presenta el desarrollo de la noción del monstruo en términos de lo lineal y lo sucesivo. Sugieren que sería más apropiado hablar (en vez de un modelo evolutivo, simplista y teleológico) de los modelos interpretativos que se traslapan y coexisten simultáneamente (Park y Daston, *Wonders* 175-176). Por su parte, Margrit Shildrick inspirándose en Foucault objeta esta genealogía nítida que aún predomina y aboga por las divergencias del discurso hegemónico manifestadas en discontinuidades, fugas y conflictos (“The disabled” 758). Aun teniendo en cuenta estas

¹² (the significance of the sedimented usages of the sign, i.e. the meanings signs may have accrued and the significance of these prior usages).

¹³ (denaturalize the cultural codification of these extraordinary bodies).

precauciones, no cabe duda de que el concepto de lo monstruoso remite a un fecundo terreno de formaciones discursivas que se han ido articulando y todavía compiten por ganar la última palabra sobre él.

Desde los albores de la historia cultural occidental, en la antigüedad clásica, muchos autores consagrados (como Empédocles, Demócrito, Hipócrates, Aristóteles, Galeno y Plinio) se han ocupado del tema de la monstruosidad (Grosz, "Intolerable" 57). En esta época, el interés por los monstruos se puede dividir en tres corrientes. La primera abarca las consideraciones de Aristóteles en sus escritos biológicos, aspecto que abordaremos más adelante. La segunda se dedica a los llamados "niños monstruosos", también conocidos como "nacimientos monstruosos" a los que se leían como prodigios, portentos, maravillas o mensajes divinos que informan sobre la ira de Dios o lo glorifican. Esta tradición empieza con Cicerón y posteriormente la acogen, hacia finales de la Edad Media, San Agustín en *Civitate Dei* e Isidoro de Sevilla en *Etymologiae*.¹⁴ Parece que esta línea de pensamiento es caduca y no resurge en los textos contemporáneos que conforman mi corpus. Por último, la tercera vertiente de pensar la monstruosidad en la antigüedad es de corte antropológico y tiene que ver con las "razas monstruosas" que supuestamente habitaban Asia y África (Park y Daston, "Unnatural" 23). La anacrónica creencia que ubicaba las razas monstruosas en los confines del mundo conocido y a veces imaginado, como son los espacios culturales la *Última Thule*, Etiopía o el lugar de los Antípodas (Cohen, "Monster" 18), tiene otras implicaciones en mi investigación. En primer lugar, los monstruos que protagonizan los relatos se ubican en una situación paralela con respecto al canon de la literatura

¹⁴ Éste es un buen ejemplo de la travesía de las ideas en torno a la monstruosidad. Cicerón sugiere que las posibles etimologías del monstruo son "*monstra, ostenta, portenta, prodigia*" (Shildrick, *Embodying* 12), mientras que San Agustín ofrece una explicación: "*monstra*, de *monstrare*, porque muestran alguna cosa, a la que significan; se llaman *ostenta*, de *ostendere*, *portenta*, de *portendere*, y *prodigia* porque dicen en la lejanía (*porro dicere*), porque predicen las cosas futuras" (Vega 225).

latinoamericana contemporánea al quedar suspendidos en sus márgenes. Se trata de textos poco difundidos entre la crítica académica y tampoco entre los lectores. En segundo, la importancia del espacio para con la configuración de la monstruosidad será el eje de análisis en el quinto capítulo de mi trabajo.

Tras este inciso señalaremos que en la antigüedad las categorías conceptuales de lo monstruoso, por un lado, y la monstruosidad, por el otro, son claramente distintas. Lo monstruoso propiamente dicho remite a lo maravilloso y lo prodigioso, se vincula con la imaginación y la ficción, y sus manifestaciones se encuentran en las fábulas y las leyendas, mientras que la monstruosidad se refiere a las formas y funciones bien sea de orden humano o zoomorfo y corresponde a las deformaciones morfológicas, interpretadas como resultado de la hibridación de distintas especies (Canguilhem, “La monstruosidad” 204). La tendencia de yuxtaponer los seres imaginarios y las personas que cuentan con alguna discapacidad bajo el mismo rótulo con lo monstruoso, perdura hasta la Ilustración. Margrit Shildrick indica que tal clasificación de la discapacidad congénita no implica necesariamente que se haya realizado una lectura negativa de ella, dado que los monstruos inspiraban no sólo miedo sino también fascinación, señalaban la presencia del mal o, por el contrario, el glorioso poder de Dios (“The disabled” 761).

Las lecturas sobre la monstruosidad que se han realizado en la Edad Media se remontan claramente a la antigüedad, pues sigue vigente la idea según la cual el monstruo es un *omen* (advertencia, presagio, predicción de las cosas futuras), que lanza señales de la cólera de Dios y de esta manera provoca miedo o admiración. Persiste también el interés por los seres inventados de naturaleza semi-humana, interpretadas como resultado de la copulación con los animales y entendidas como productos de relaciones ilícitas

(Canguilhem, “La monstruosidad” 205). De ahí que la hibridez y la transgresión de un tabú sean dos aspectos intrínsecos de la monstruosidad; temas que retomaremos más adelante.

Para señalar el dinamismo conceptual que atañe a lo monstruoso, mencionaré que en los siglos XVI y XVII se lo relaciona con los fenómenos naturales cuando los monstruos se interpretan como signos que advierten la inminencia de los sismos, diluvios y otros desastres naturales (Park y Daston, “Unnatural” 23).

Un cambio en la recepción de los monstruos se da cuando éstos son integrados, hacia fines del siglo XVI, en los tratados médicos de anatomía comparativa y embriología. El cirujano francés Ambroise Paré escribe el célebre libro *Monstruos y prodigios* (1573) en el que reúne las ilustraciones hechas según el modelo antiguo que presentan los monstruos como criaturas ficcionales al lado de los dibujos anatómicos que detallan las anomalías corporales. De esta manera se da entrada a la ideología de lo monstruoso que lo construye como lo patológico. Además, Paré propone una lista de las trece causas de la monstruosidad, catálogo en el que hace una mezcla de lo que hoy se consideran supersticiones y de las explicaciones de corte racionalista y científico acerca de las particularidades morfológicas humanas. Clasifica los gemelos unidos -llamados también “siameses” (tema del capítulo III)- al lado de las jirafas, hermafroditas, diablos marinos. A pesar de que Paré confluye lo maravilloso y lo imaginario (e instituye así otro orden ideológico de lo monstruoso) junto con los relatos médicos sobre los cuerpos diferentes, su libro es crucial porque con él arranca una incipiente actitud científica en el tratamiento de los monstruos. Respecto a la propuesta de Paré que fusiona las fronteras entre los monstruos imaginarios y reales, entre humanos y animales, no importa tanto que ésta no sea sostenible desde la mirada contemporánea y los conocimientos médicos adquiridos desde entonces, sino que hace tensar las categorizaciones. El compendio disparateo que realiza

Paré es indicativo del carácter arbitrario de las taxonomías que pretenden ordenar al monstruo.

Un giro radical en la percepción de la monstruosidad se produce en el siglo XVIII cuando a partir de la Ilustración ésta empieza a ser estudiada por las ciencias biológicas. Los monstruos son considerados entonces como *lusus naturae*, o equívocos, desvíos, desvaríos de la naturaleza, y explicados como pasos de una especie a la otra. No son considerados como errores de la naturaleza, sino como una contingencia necesaria para efectuar la evolución de las especies. Se los lee como seres producidos por defectos genéticos. Próxima a esa actitud es la labor que ejerce Geoffroy Saint Hilaire en Francia a comienzos del siglo XIX y quien inaugura la teratología, disciplina dedicada a la investigación científica de las anomalías físicas, que deja de estudiar los monstruos imaginarios. El positivismo del siglo XIX tiende a divorciar lo monstruoso por completo de la monstruosidad (Canguilhem, “La monstruosidad” 216). Lo monstruoso entendido como un producto imaginario es desterrado del discurso científico y de la mayoría de producciones literarias, en las que sobreviene un auge del realismo. En esta época, lo vivido y lo experimentado adquieren primacía por encima de lo pensado, imaginado. La monstruosidad, sinónimo de las singularidades físicas, pasa a formar parte de las ciencias biomédicas. El lema del siglo XIX glosa: “no hay nada de monstruoso en las monstruosidades” (Canguilhem, “La monstruosidad” 216). Cobra significados en relación a lo normal y es definido vía negativa, como aquello que no se es pero lo que debiera ser.

Cuando la teratología deviene una rama de la anatomía comparada y la embriología, se produce una nueva concepción del monstruo. Con la instauración de la teratología como una disciplina, se crea también un objeto de estudio. El monstruo surge a partir de las clasificaciones científicas, las taxonomías que identifican y ordenan las especies en las que

ocupa un lugar crucial (Canguilhem, “La monstruosidad” 217). En esta línea, el fundador de la teratología, Geoffroy Saint Hilaire, clasifica las llamadas “monstruosidades corporales” (o lo que designamos hoy como los cuerpos extraordinarios o usamos cualquier otro calificativo que señalara su estatus inédito) de acuerdo con los siguientes parámetros: “el exceso, la deficiencia o el desplazamiento de los órganos” (Braidotti, “Signs” 138). Decidí no utilizar esta visión cualitativa de la monstruosidad dadas sus cuestionables implicaciones éticas. Aunque los cuerpos textuales que se verán en el capítulo II y IV pudiesen ser leídos a través de esta esquematización, preferí buscar otras lecturas de lo monstruoso para referirme a ellos.

Con la teratología advienen los intentos de naturalizar el concepto de lo monstruoso, ajustarlo a una serie de reglas y quitarle su aspecto prodigioso (Canguilhem, “La monstruosidad” 205). Si alguna vez los monstruos se interpretaban como prodigios, a partir de la teratología se insiste que éstos son ejemplares a ser estudiados por la patología médica. El signo de lo monstruoso se asocia a la “normalización y patologización” de los cuerpos (Canguilhem, *Lo normal* 97). Sin embargo, hoy en día no resulta fácil hablar de lo monstruoso como una categoría epistemológica entretejida con lo patológico porque estamos influidos por consideraciones que dificultan (o por lo menos deberían dificultar) la emisión de los juicios de valor que descalifiquen al otro mediante la patologización. Una vez que lo monstruoso se ubica en las ciencias biomédicas, empieza a circular discursivamente en relación a otros conceptos como “anomalías”, “lo anormal” y “lo patológico”, según indica Canguilhem en *Lo normal y lo patológico* (2005[1966]). El autor establece dos políticas discursivas: una que asocia la anomalía con la normatividad y otra

que legitima lo descriptivo como un término para lo anormal.¹⁵ Respecto al concepto de lo monstruoso, se empeña en descargar el concepto de lo anormal de la violencia implícita en él y vincularlo además con la anomalía entendida como una variación entre las normas. Considera la monstruosidad como una anomalía muy compleja y grave que impide o dificulta la funcionalidad del organismo o provoca un desorden en su conformación (Canguilhem, *Lo normal* 99). Esta idea la parafrasea Rosi Bradiotti pero le cambia el enfoque al afirmar: “la normalidad es, a fin de cuentas, sólo el grado cero de la monstruosidad” (“Mothers” 62).¹⁶ Los cuerpos aparentemente normales encierran el germen de su posible monstruosidad.

El que el monstruo sea una desviación de la norma o una anomalía agravada se creía desde la antigüedad clásica y la Edad Media cuando se lo consideraba como una consecuencia de la hibridación de distintas especies en la naturaleza y se lo definía como una “infracción del orden” y la “fascinación [...] por el caos, lo indefinido” (Canguilhem, “La monstruosidad” 205). Canguilhem no desarrolla esta propuesta que encuadra lo monstruoso con lo híbrido, con las normas que resultan infringidas y con lo indeterminado. Ambas dimensiones de lo monstruoso serán retomadas por Michel Foucault y Jacques Derrida quienes siguen la zaga de este autor en el tratamiento de la monstruosidad.

¹⁵ Conviene citar un largo fragmento de este libro porque aclara la errónea cercanía entre *anomalía* y *anormal*:

[A]nomalía viene del griego *anomalía*, que significa “desigualdad”, “aspereza”; *omalos* designa en griego “aquello que es unido, igual, liso”, de modo que “anomalía” es etimológicamente *an-omalos*, “aquello que es desigual, rugoso, irregular”, en el sentido que se da a tales palabras cuando se habla de un terreno. Ahora bien, a menudo se ha cometido el error acerca de la etimología del término “anomalía” que consiste en derivarlo no de *omalos*, sino de *nomos*, que significa “ley”, de acuerdo con la descomposición *a-nomos*. [...] Ahora bien, el *nomos* griego y el *norma* latino tienen sentidos cercanos; ley y regla tienden a confundirse. Así, con todo rigor semántico, *anomalía* designa un hecho, es un término descriptivo, mientras que *anormal* implica la referencia a un valor, es un término apreciativo, normativo; pero el intercambio de buenos procedimientos gramaticales ha provocado una colusión entre los respectivos sentidos de “anomalía” y “anormal”. “Anormal” se ha convertido en un concepto descriptivo, y “anomalía” se ha convertido en un concepto normativo. [...] La anomalía es un hecho biológico y tiene que ser tratado como hecho, es decir que la ciencia natural tiene que explicarlo y no apreciarlo [...] (*Lo normal* 97).

¹⁶ (normality is, after all, only the zero-degree of monstrosity).

Foucault aborda el aspecto de la monstruosidad vinculado a la hibridez en *Los anormales*, libro que reúne sus cursos dictados en los años 1974-1975 en el *Collège de France*. Según Foucault, el llamado monstruo humano es una figura que destaca por su naturaleza compuesta, híbrida (*Los anormales* 68). Cabe tomar este argumento con reserva pues Foucault extrapola la situación que conduce a la creación del monstruo porque, cuando los escritores medievales hablan de las razas monstruosas de seres humanos, no se refieren necesariamente a la mezcla y además San Agustín e Isidoro de Sevilla, respectivamente, mencionan unos seres de cuerpos inusuales que no son producto de la hibridez, como los gigantes, pigmeos y cíclopes, entre muchos otros (T. Tyler 116). A pesar de que la generalización de Foucault descuida la diversidad existente entre monstruos, la concepción del monstruo como una combinación de componentes diversos es frecuente en los textos medievales y se mantiene hasta la época de hoy.

Si Canguilhem señala brevemente que el monstruo es una infracción del orden, Foucault amplía el sentido de la ley que está siendo infringida por la monstruosidad dado que ésta remite no sólo a las leyes de la naturaleza, sino también a las normas que gobiernan en una sociedad (*Los anormales* 68-69). Por tanto, considera que el monstruo “es esencialmente una noción jurídica” (*Los anormales* 61). El que el monstruo se posicione frente a la ley gobernante y ejerza como transgresión de un tabú, es una de las ideas de las que parte esta investigación. En relación al funcionamiento de la ley, Margrit Shildrick argumenta que “la ley nunca es imparcial sino siempre imbricada de estrategias de poder y de una violencia discursiva que intenta atrapar y domesticar al otro problemático”

(“Transgressing” 31).¹⁷ El monstruo como el otro problemático es evanescente pues se resiste a ser encasillado en las categorías conceptuales.

Remontándose a los planteamientos de Canguilhem y Foucault sobre el monstruo, Derrida destaca el papel que éste guarda en relación a los límites y las normas (“Passages” 399). El que el monstruo suponga un desacato al orden y al mismo tiempo una llamada de atención a las normas, es otro hilo conductor que rige el análisis de los cuentos y en el que señalaré cuáles son las normas específicas que funcionan en ellos. Dado que entiendo lo monstruoso como desviaciones de las normas y las regulaciones, no abarco únicamente unos cuerpos textuales que lucen sus atributos poco convencionales en el sentido biomédico, sino que también considero como monstruosas las conductas del personaje femenino que afrontan el horizonte de expectativas heredadas de las estructuras socioculturales.

Regresando a las ideas de Derrida, el monstruo se define como “lo que simplemente aparece por primera vez y, por consiguiente, no ha sido reconocido. Un monstruo es una especie para la que aún no tenemos un nombre” (“Passages” 399-400).¹⁸ El monstruo supone un ejemplo único, emerge bajo una forma que no ha sido reconocida. Su apariencia es singular, implica un encuentro con algo que no ha sido reconocido aún. Se confirma así su aspecto imprevisible e indeterminado y sobresale el factor de lo inesperado (“Passages” 400). Lo monstruoso implica una experiencia que necesita ser apaciguada, controlada. Algo imprevisto, que rebasa todas las experiencias previas y lo que intentamos aprehender de alguna manera.

¹⁷ (the law is never impartial but always caught up with strategies of power and with a discursive violence that seeks to grasp and domesticate the troublesome other).

¹⁸ (ce qui simplement apparaît pour la première fois et, par conséquent, n'est pas encore reconnu. Un monstre c'est une espèce pour laquelle nous n'avons pas encore de nom [...]).

Desde esta perspectiva Derrida afirma “[P]ero el momento que uno percibe un monstruo en un monstruo, uno empieza a domesticarlo, uno empieza [...] a compararlo con las normas, a analizarlo, por consiguiente, a dominar lo que pudiera haber de terrorífico en la figura del monstruo” (“Passages” 400).¹⁹ Éste es un riesgo que corre también en mi estudio. Al señalar la dimensión monstruosa de algún personaje, mi lectura supone un intento de subyugar al monstruo intentando asignarle aspectos y partes claramente definibles. Esto es evidente en tanto que las formaciones discursivas en torno a la monstruosidad a menudo operan como naturalizaciones de este concepto, al declamar fórmulas como “El monstruo es...”. Pese a tales esfuerzos, el monstruo es todo menos una figura dócil. Por mucho que se lo haya intentado circunscribir, se escabulle de ser apresado por las redes de la significación.

Lo monstruoso aunado a lo femenino

Si hasta este punto he señalado algunas de las aproximaciones a lo monstruoso, en la siguiente sección indicaré cómo este concepto se engarza con lo femenino. Aquí surge un problema fundamental, ¿qué es lo que entiendo por lo femenino? Al respecto, sigo la opinión de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe quienes adoptan una actitud post-esencialista al considerar que ninguna delimitación de esta noción puede soslayar la jerarquía imperante entre los géneros y la consiguiente subordinación de lo femenino a lo masculino (201). De acuerdo con lo que apunté anteriormente, el personaje en tanto sujeto no posee una

¹⁹ (Mais dès qu'on perçoit un monster dans un monstre, on commence à le domestiquer, on commence [...] à le comparer aux normes, à l'analyser, par conséquent, à maîtriser ce que cette figure du monstre pouvait avoir de terrifiant).

existencia predeterminada, sino que se erige a partir de los posicionamientos que toma en relación a las construcciones discursivas. Algo parecido aplica también para un personaje del género femenino, ya que según Laclau y Mouffe: “en el campo de la dispersión de posiciones de sujeto, la categoría de lo femenino es constantemente producida” (135). Por tanto, no resulta posible plantear una definición de lo femenino, sino que conviene detectar las diversas alienaciones y formaciones que asumirá en los mundos narrados.

Los paradigmas culturales que asocian la feminidad con la monstruosidad se derivan los tiempos antiguos, arrancando con el famoso *dictum* de Aristóteles según el cual “la mujer es un hombre deforme”; así el estagirita en *La generación de animales* concibe el cuerpo de la mujer como una desviación de la norma corporal, la que básicamente equivale a la anatomía masculina (Huet, “Monstrous” 719). La concepción del cuerpo femenino como un cuerpo anormal tiene indudables consecuencias políticas. Desde las filas de la teoría contemporánea, Rosi Braidotti argumenta que: “[E]l tópico de mujeres como un signo de lo anormal, y de ahí, de la diferencia como una marca de la inferioridad, permanece como una constante en el discurso occidental” (“Mothers” 63).²⁰ Si lo femenino es concebido como un factor que introduce la diferencia, y más específicamente como la diferencia que a menudo es vista en términos denigratorios, se hace recuperar el planteamiento aristotélico acerca de lo femenino y lo monstruoso como alejamientos de una normatividad corporal que por antonomasia pertenece a varones (sanos).

Matizando la opinión de Braidotti, Margrit Shildrick advierte que no habría que hacer equivalencias inmediatas entre la diferencia sexual que incumbe a lo femenino frente a lo masculino y la diferencia que supone un monstruo para un cuerpo normativo y

²⁰ (The topos of women as a sign of abnormality, and therefore of difference as a mark of inferiority, remained a constant in Western scientific discourse).

normalizado, ya que lo femenino y lo monstruoso son dos signos que funcionan de manera parecida pero no idéntica dentro del *logos* occidental al que sustentan y al mismo tiempo confrontan. Ocupan el lugar del otro, espacio que es móvil dentro del discurso, pero que se relaciona o bien con lo femenino o con lo monstruoso (*Embodying* 28). Así se introduce, junto con el tema de la normatividad, una relación que vincula lo monstruoso y lo femenino; se trata de la otredad.

De nuevo es Braidotti quien entiende la otredad como uno de los sinónimos de la monstruosidad al afirmar que ésta abarca “a la par lo Mismo y lo Otro. El monstruo no es un completo extraño ni es completamente familiar, existe en un espacio que está adentro del espacio y entre espacios. [...] el otro monstruoso es liminal y central estructuralmente para nuestra percepción de una subjetividad humana normal” (“Signs” 141).²¹ La equiparación de lo femenino con lo monstruoso es propia de un sistema de pensamiento basado en una lógica binaria que relega a estos dos signos al margen de los procesos discursivos a la vez que les otorga el estatus de lo negativo, de lo desdeñado. Tal posicionamiento dentro de las estructuras duales es análogo a la situación que pertenece al signo de lo femenino como el otro de las normas establecidas (Braidotti, “Mothers” 64). La monstruosidad y la feminidad son manifestaciones de una “diferencia devaluada” (*Íbid*). Un sistema que presenta a la otredad en términos de una negatividad y cuando el otro se refiere a lo femenino, da claras muestras de la misoginia.

Una manifestación de la feminidad es especialmente proclive para ser relacionada con la monstruosidad. Se trata del cuerpo de la mujer involucrado en las funciones maternas, cuyas características fisio-morfológicas hacen tambalear la noción de las formas

²¹ (both Same and Other. The monster is neither a total stranger nor completely familiar; s/he exists in and in-between zone. I would express this as a paradox: the monstrous other is both liminal and structurally central to out perception of normal human subjectivity).

corporales como asentadas, “visibles, reconocibles, claras, y distintas”,²² por lo que se presta a dudas y sospechas, pues puede cambiar sus contornos de manera substancial (Braidotti, “Mothers” 64). El papel de la maternidad en la construcción de los monstruos femeninos es el tema de los capítulos II y IV.

Además, el cuerpo materno tiene importancia para los planteamientos que lo vinculan con lo monstruoso femenino a partir de lo “abyecto”, posicionamiento controvertido que inicia con los debates contemporáneos sobre la monstruosidad (Cohen, “Monster” 19). Lo abyecto y la acción de abyección es un sitio en el que se ubica la propuesta teórica de Julia Kristeva postulada en *Pouvoirs de l'horreur* (1980), título traducido al español de manera incomprensible como *Poderes de la Perversión*. Kristeva define que “lo abyecto no tiene más que una cualidad, la de oponerse al yo” (*Poderes* 8), es lo “que no respeta los límites, los lugares, las reglas”, lo que “perturba una identidad, un sistema, un orden” (11). No se trata tanto de las formas en las que lo abyecto se concreta, relacionándose con “el asco de una comida, de una suciedad, de un deshecho, de una basura” (Kristeva, *Poderes* 9), sino de las sensaciones que produce en el sujeto: “la repulsión, arcada que me separa, y me desvía de la impureza, de la cloaca, de lo inmundado” (*Ibid.*). Para Kristeva, lo abyecto se refiere a secreciones corporales como la orina, el excremento, la sangre, las babas, la leche, componentes que amenazan la subjetividad concebida como un *corps propre* (el término “*propre*” significa en francés tanto lo “propio”, o lo que pertenece a una subjetividad, como lo “limpio” o “no sucio”), por lo que estas secreciones deben ser expulsados. Estas secreciones no sólo recrean un cuerpo sucio y repugnante, sino que también “desbordan los límites del cuerpo” (*Ibid.* 93). Tras su eliminación se establecen las fronteras corporales de manera firme, el sujeto logra una

²² (visible, recognizable, clear, and distinct).

sensación ilusoria de seguridad. Las manifestaciones de lo abyecto, bien sean las secreciones corporales o cualquier elemento que ponga en peligro a las fronteras, revelan la inestabilidad del sujeto al señalar que la línea entre la subjetividad y su Otro no es demarcada de manera fija e inamovible. Siguiendo a Kristeva, Elizabeth Grosz comenta: “[L]o abyecto es lo que el cuerpo ha descartado, es lo que no puede ser reducido a las oposiciones entre sujeto y objeto, entre lo interior y lo exterior. Lo abyecto forma parte de ambos términos polarizados y no se puede identificar claramente con alguno” (*Volatile* 192).²³ Lo abyecto perturba la dicotomía entre el interior y el exterior del cuerpo.

La incidencia en lo abyecto, cuando es leída en relación a lo monstruoso femenino como lo plantea Barbara Creed en su libro que lleva el título homónimo *The Monstrous Feminine* (1993), ha causado opiniones divididas.²⁴ Algunas autoras siguiendo a Creed aplauden la capacidad de lo abyecto de generar cambios en las estructuras simbólicas, pues consideran que lo femenino abyecto pone al desnudo las concepciones misóginas presentes en la tradición a la par que las tergiversa (ej. Rosemary Betterton; Rosi Braidotti; Margrit Shildrick). Desde esta perspectiva, los textos de la literatura contemporánea que acuden a las formulaciones de lo femenino en términos de lo abyecto recodifican los patrones tradicionales. Por otro lado, en un artículo titulado significativamente “Against abjection” (“En contra de la abyección”), Imogen Tyler (2009) señala el peligro de revindicar lo abyecto en la teoría debido a que este concepto se puede manifestar en prácticas corporales de la vida real; las mujeres percibidas como abyectas a menudo llegan a ser víctimas de la

²³ (The abject is what of the body falls away from it while remaining irreducible to the subject/object and inside/outside oppositions. The abject partakes of both polarized terms but cannot be clearly identified with either).

²⁴ Se trata de un estudio muy citado sobre el cine de horror que plantea el tópico de la mujer como monstruo y esboza sus diversas manifestaciones. Según Creed, las figuras que representan lo monstruoso femenino son las siguientes: 1) la madre arcaica; 2) el útero monstruoso; 3) la bruja; 4) la vampiresa; 5) la mujer poseída; 6) la *femme castratrice*; 7) la madre castradora; y 8) la *vagina dentata*.

violencia de género. Aun consciente de esta advertencia, me inclino por la opinión que celebra los textos literarios en que se yuxtapone lo femenino con lo abyecto y lo monstruoso, porque en ellos se muestra lo perjudicial de tales configuraciones. En el acto de mostrar su carácter dañino, se impide que sean naturalizadas, tomadas *de facto*.

Con esta reseña se ha podido observar la abundancia de las aproximaciones al monstruo, circunstancia que lo muestra como un motivo extremadamente dúctil. La proliferación de las lecturas sobre la monstruosidad pone de manifiesto el carácter provisional, a veces caduco e incluso descartable, de las interpretaciones que a menudo están en abierto desacuerdo. Asimismo, el vagabundeo del concepto de lo monstruoso es una clara señal de su dinamismo y fluidez. Al entender el monstruo como un sitio discursivo móvil, tomaré estos acercamientos como un marco referencial en el sentido flexible. Cada una de las narraciones crea su propio universo ficcional y hace una configuración propia del monstruo femenino. Dado que estos relatos remiten a diferentes campos de significación, en el análisis será indispensable utilizar conceptos teóricos añadidos para poder aproximarnos a la monstruosidad.

II. MONSTRUOSIDAD FRENTE AL ESPEJO

Les miroirs feraient bien de réfléchir avant de renvoyer les images.

Jean Cocteau

I need a virgin mirror

No one's ever looked at,

That's never looked back at anyone,

Elizabeth Bishop, *The Riverman*

La situación que propicia la monstruosidad de los dos personajes a analizar en este capítulo se desenvuelve frente al espejo. Esta circunstancia narrativa me hace recordar lo que en la teoría del psicoanalista francés Jacques Lacan se conoce como el “estadio del espejo”, concepto que quiero presentar a continuación antes de usarlo en el análisis. El *estadio del espejo* es elaborado por Lacan en un ensayo que data de 1949.²⁵ En él, se refiere a un momento del desarrollo psicológico infantil que surge por primera vez a la edad entre seis y dieciocho meses. El estadio del espejo designa una formación del yo a partir de las identificaciones que se establecen con la propia imagen especular. El infante queda fascinado con su imagen en el espejo, o dicho en palabras de Lacan, la “asume jubilosamente” como su “cuerpo propio” (*corps propre*) (“El estadio del espejo” 87). El

²⁵ Noción acuñada en 1936, pero la versión que se estudia hoy en día es la que corresponde a la versión revisada de 1949 y cuyo título es “El estadio del espejo como formador de la función del yo” (perteneciente a los *Escritos*). En este ensayo Lacan comenta, partiendo de los estudios realizados por otros psicólogos, una situación específica que se da en el desarrollo del infante. A esta temprana edad las crías humanas alcanzan cierto nivel del desarrollo del sistema visual. De ahí que puedan reconocerse en el espejo aunque carecen del control de la coordinación motriz y sensorial. A partir de la visión de la imagen del cuerpo en el espejo, el infante anticipa su propio dominio y totaliza su imagen especular; este instante da lugar a la satisfacción narcisista del sujeto (Julien 179).

cuerpo reflejado provoca en el pequeño la ilusión de la unidad corporal. Surge un contraste entre la imagen de un cuerpo unificado y completo que se observa en el espejo (“cuerpo propio”) y el cuerpo que uno vive y del que todavía no posee el control, por lo que lo experimentará como un “cuerpo fragmentado” (*corps morcelé*) (90). Entre las dos corporalidades -la imaginaria y la vivida- se da una relación de agresividad. Para poder resolver la tensión agresiva, el sujeto se identifica con la imagen. Esta identificación con un cuerpo imaginario e imaginado causa efectos formativos para el ego.

El estadio del espejo posee un estrecho vínculo con una estructura lacaniana que se designa como el “Imaginario”, a saber, una constelación que reúne múltiples imágenes corporales de la fragmentación como son “las imágenes de castración, de evisceración, de mutilación, de desmembramiento, de dislocación, de destripamiento, de devoración, de reventamiento del cuerpo, en una palabra las *imagos* [...] del cuerpo fragmentado” (“La esquizia del ojo” 97). A pesar de que Lacan en un principio sitúa el estadio del espejo en un momento particular del desarrollo de la psique infantil, posteriormente señala que esta fase posee un valor estructural permanente para la formación de la subjetividad: “el sujeto es permanentemente captado y cautivado por su propia imagen” (Lacan en Evans 82). La fase del espejo se repite a lo largo de los ciclos de la vida cuando una subjetividad pasa por una crisis corporal. Precisamente la crisis corporal es el meollo de los dos cuentos comentados a continuación.

Desde la perspectiva lacaniana existe otro momento teórico que atañe al cuerpo monstruoso entendido como una manifestación del fenómeno de lo *éximo* (Cohen, *Of Giants* 28). En él concurren lo que es más íntimo, familiar a una subjetividad y a la vez ajeno, extraño a ella. El concepto de lo *éximo* es un neologismo acuñado por Lacan en el que combina la idea de lo interior y lo íntimo con lo exterior. En el *Seminario VII* Lacan lo

define como “algo extraño a mí, aunque está en mí núcleo” (Evans 86).²⁶ Lo éxtimo hace derrumbar los dualismos entre lo externo y lo interno, lo íntimo y lo extraño.

El término es luego elaborado por su alumno Jacques-Alain Miller, quien sugiere que lo éxtimo quiere decir que: “lo íntimo es lo Otro –como un cuerpo extraño, un parásito” (76).²⁷ La manera en que se concibe lo éxtimo, haciendo conjugar lo íntimo con lo exterior, también es evocadora de algunas definiciones claves que se han dado en los estudios críticos sobre el monstruo. Para Shildrick la figura monstruosa “no es completamente yo ni completamente el otro” (*Embodying* 3).²⁸ A su vez Braidotti lo percibe como algo “no totalmente ajeno ni lo completamente familiar” (“Signs” 141).²⁹ En mi propuesta de lectura, lo éxtimo será uno de los pilares para hablar de la monstruosidad en este capítulo.

“Artemisa”, Pía Barros

La monstruosidad en “Artemisa” (1992) de Pía Barros (Chile 1956-) rinde homenaje a lo que es quizás la representación más impactante de esta diosa, su estatua en Éfeso cuyo busto está cubierto de múltiples senos, órganos que realzan un cuerpo femenino durante la lactancia.³⁰

²⁶ Se ha señalado la relación de este concepto, dadas sus raíces, con “el término ‘*extima*’, del latín ‘*extimus*’, superlativo de ‘*exter*’, que significa “extraño, extranjero, exterior”, mientras que la palabra en francés ‘*extimité*’ es una condensación de ‘*exterieur*’ (exterior) e ‘*intimité*’ (intimidad)” (Múñoz 115-116).

²⁷ (the intimate is Other—like a foreign body, parasite). Sobre otros significados del término, ver el ensayo de Miller.

²⁸ (neither wholly self nor wholly other).

²⁹ (neither a total stranger nor completely familiar).

³⁰ El significado de estas protuberancias en la figura de la Artemisa de Efeso ha sido debatido. Para unos representan los senos, mientras que según otros se trata de escrotos de toros, animales sacrificados a la diosa.

La imagen de la mujer que está dando pecho ha sido consagrada en las expresiones artísticas tan antiguas como las de la diosa egipcia Isis. Prolifera en el medioevo europeo con las figuras de la María *Lactans*.³¹ Frente a estos ejemplos que naturalizan la lactancia, el cuento de Barros cuyo título hace gala de la patrona de la crianza, la fertilidad y el parto, emprende una estrategia inversa puesto que desnaturaliza este estado. En “Artemisa”, la protagonista se niega a dar pecho a su hijo recién nacido. Rechaza sus senos engrandecidos pero al final del relato estos órganos se multiplican de manera insólita. Su cuerpo se cubre con pezones de los que emana leche materna sin parar. Se transforma de manera sorpresiva en polimástico, o el que está cubierto de múltiples senos. La metamorfosis reconfigura el esquema corporal del personaje a tal extremo que se trata de una construcción monstruosa.

Sugiero que la monstruosidad funciona aquí como una herramienta para desnaturalizar la lactancia, condición percibida a menudo como natural y vivenciada de idéntica manera desde tiempos inmemoriales. No obstante, la visión del cuerpo materno y del que está dando pecho ha sufrido cambios considerables a lo largo de la historia cultural.³² Aunque a primera vista la lactancia parece una práctica natural, no obstante, es

³¹ El motivo de la Virgen María que está dando pecho al niño Jesús, empieza a ser objeto de adoración en el medioevo. En esta época surge un culto alrededor de su seno y la leche que se desprende de él. Pero la Virgen no ejerce ninguna otra actividad física que no sea la de la lactancia (Warner 251).

³² Las actitudes hacia la lactancia no han sido iguales, sino que se han ido transformando a lo largo de distintas regiones, épocas y clases sociales. Por poner unos ejemplos, –tomados del libro *A History of Breast* (1997), de Marilyn Yalom-, en la Francia del siglo XVI, las mujeres de la clase aristocrática se abstenían de la lactancia y preferían dar a sus infantes la leche de las nodrizas. En el siglo XVII las nodrizas son empleadas también por la burguesía y hasta por la clase obrera en el siglo XVIII. En este siglo, tanto las madres obreras como las aristócratas dependen de la leche que proporcionaban las nodrizas para los bebés. Pero a mediados del siglo XVIII, empieza la campaña contra las nodrizas, liderada por escritores de tratados moralistas, filósofos, médicos y científicos. Uno de los defensores más fervientes de la postura según la cual las madres deberían amamantar a los infantes, fue el filósofo francés Jean Jacques Rousseau, cuyas ideas alcanzaron un gran auge entre la población europea durante la Ilustración. Resulta irónico saber que sus propios hijos fueron criados con la leche de las nodrizas.

en gran medida, construida, mediada y canalizada a través de elementos socioculturales en un contexto determinado. De ahí el componente biocultural subyacente en ella.³³

Pese a que la lactancia forma el núcleo temático alrededor del cual gira el relato “Artemisa”, esta experiencia se gesta en un mundo narrativo que existe de manera independiente y autónoma de los referentes extraliterarios a los que puede remitir. En el cuento la lactancia se constituye como un fenómeno *biotextual*,³⁴ pues los procesos biológicos van aunados a las estrategias textuales. En cuanto al aspecto textual, la protagonista no posee existencia somática fuera del mundo narrado. Su corporalidad se construye exclusivamente por medio de unos procesos discursivos y narrativos, si bien este material lingüístico posee una fuerte carga cultural. Respecto al lado biológico, la lactancia en este texto literario está rodeada de un particular entorno afectivo, producto de cambios bioquímicos durante el período del posparto. Aunque el personaje literario es un producto de significación del texto y no una persona de la vida real (Navajas 86-88), en el acto de lectura se necesita de un “pacto de inteligibilidad” (Jonathan Culler cit. en Pimentel 10) con el mundo narrado por Pía Barros para poder apreciar lo que sucede en él.

Existen grados de referencialidad entre el cuento “Artemisa” y unas circunstancias extratextuales. Lo que le sucede a este personaje podría remitir a una depresión *post partum* provocada por la alteración del cuerpo hormonal femenino. Esta situación fisiológica me parece ser una de las claves para entender el argumento narrativo del cuento, por lo que ofrezco unos datos concisos sobre este cuadro clínico. El llamado *post partum blues* es un trastorno del estado de ánimo que puede ocurrir durante el posparto y que se caracteriza por

³³ “Lo biocultural” es un concepto trabajado por el Dr. Gabriel Weisz en sus clases del Posgrado en Letras, UNAM, con el que señala la complejidad de la construcción de un cuerpo en el que convergen tanto procesos biológicos como influencias culturales con las que se establece contacto.

³⁴ Aquí modifiqué la denominación del concepto de “biosemiótico” propuesto y elaborado por Weisz (*Dioses* 184-187).

“irritabilidad, tristeza, fatiga, accesos de llanto y labilidad emocional” (Oviedo y Jordán 3).³⁵ El trastorno anímico de las puérperas a veces se agrava y se convierte en una *depresión posparto sin psicosis* en la que las mujeres pueden desarrollar ideas obsesivas de querer hacerle daño al lactante (3). El último dato, como se verá a continuación, guarda cierta similitud con lo ocurrido en la narración que se analiza aquí.

El *sjuzet* del relato de Barros se puede expresar a través del siguiente léxico afectivo: la repugnancia y el asco que la protagonista siente frente a los cambios corporales producidos por la maternidad y la lactancia. Su cuerpo difiere de los códigos culturales que le prescriben una cierta norma corporal, la que equivale básicamente a la delgadez. Sus sentimientos son condicionados en mayor grado por los paradigmas socioculturales que han llegado a infiltrarse en sus emociones más íntimas. Cuando el personaje femenino aspira a moldear su cuerpo de acuerdo a las normas de la delgadez, politiza su imagen corporal de una manera determinada: a lo delgado le adjudica juicios de valor mayor, esta forma corporal adquiere un estatus por encima de las otras. Para la protagonista, lo esbelto se concibe como un cuerpo perfecto o ideal legitimándose así como una ley narrativa de la normalidad corporal.

De este modo el personaje interioriza la mirada autoritaria que somete su cuerpo a un escrutinio minucioso. Su conducta se asemeja a lo descrito para un sujeto femenino que “lleva su propio panóptico a donde sea que vaya. [...] La subjetividad asignada a la feminidad dentro de un sistema patriarcal se relaciona, de manera inevitable, con la estructura de la mirada y el posicionamiento del ojo como la autoridad” (Doane,

³⁵ Durante el embarazo, los niveles de hormonas femeninas -estrógenos y progesterona- pueden aumentar entre 100 y 1.000 veces ya que la placenta las produce. Tras el parto, con la pérdida de la placenta los niveles de progesterona y estrógenos disminuyen de manera abrupta y vuelven a alcanzar los niveles previos al embarazo hasta el quinto día del posparto (Oviedo y Jordán 4). La supresión hormonal repentina puede causar el *post partum blues*.

Mellencamp, y Williams en Copjec, “The Orthopsychic” 54).³⁶ La mirada panóptica en “Artemisa” obliga a la protagonista a observarse meticulosamente a sí misma e intentar ajustarse a los criterios patriarcales. Es decir, se fustiga por la distancia que existe entre, por un lado, el cuerpo que vive y el cual según su concepción se ha desviado de la norma corporal, y, por el otro, el que imagina e idealiza, y con el que alguna vez se auto-identificaba. En esta nueva situación corporal, el personaje se siente decepcionado con un cuerpo que dejó de ser púber y que ahora corresponde a un cuerpo transformado por la maternidad.

Mediante el monólogo interior de la protagonista, el relato informa sobre la manera en que este personaje concibe a una mujer seductora; los dos atributos que destacan consisten en ser “aniñada” y “felina” (Barros 54). Esta visión del cuerpo ha pasado por el tamiz de dos significaciones: lo femenino se vincula con una simulación de lo infantil y, además, se relaciona con la animalidad. La asociación entre la feminidad y lo infantil, por un lado, y la animalidad, por el otro, revela que el sujeto femenino teme asumir una identidad plena y realizada pues siente la necesidad de atenuarla mediante unos estados que le serían alternos: la infancia como una etapa previa a la adultez y la animalidad como un complemento de lo humano.

Además, la protagonista tiene la conciencia de pertenecer a cierta clase social: no quiere ser “una más”, “vulgarizada” (52), ni tampoco una “matrona gruesa” (53), ya que tiene miedo a dejar de provocar “las miradas envidiosas” (51). Lo que el texto designa como un cuerpo “estilizado” (53) se posiciona políticamente por encima de lo que el

³⁶ (carries her own Panopticon with her wherever she goes. [...] The subjectivity assigned to femininity within patriarchal systems is inevitably bound up with the structure of the look and the localization of the eye as authority). Cabe mencionar que las autoras adoptan la noción de Foucault sobre la mirada panóptica (se mencionará más adelante) e introducen la dimensión de género. Así lo femenino modifica el espacio donde se desenvuelve esta mirada, ya que es el sujeto femenino quien la interioriza.

personaje femenino considera como vulgar y así desvela su actitud discriminatoria hacia los cuerpos de las mujeres rurales. Las percepciones que alberga respecto a los cuerpos diferentes, se conjugan en ella de tal manera que provocan los sentimientos de repulsión hacia su propio cuerpo materno que le corresponde habitar.

La escena narrativa con la que se abre el cuento de Barros presenta una situación que leeré con la ayuda del teorema lacaniano del espejo. El cautiverio especular se evidencia desde el mismo comienzo del relato en que el espejo funciona como un marco que contiene dos imágenes corporales que están en tensión. La protagonista es tanto el sujeto como el objeto durante la operación escópica: “[P]or un instante sospechó que el espejo tenía memoria, que le devolvía una imagen antigua para engañarla, para que estuviera orgullosa y feliz como antes, antes de la curva grosera, antes del abatimiento y el rencor culpable. Pero no, se reconocía, era otra vez ella” (Barros 51). En la economía escópica establecida entre la protagonista y el espejo, sucede un intercambio fugaz de dos *imagos* corporales.

Pero el efecto especular no es producido solamente por el azogue delante del cual está parada, sino que también resulta de otras superficies que le reflejan la mirada, como si confirmara lo señalado por Lacan: “[T]oda clase de cosas en el interior del mundo se comportan como espejos” (“Clase 4” 9). De modo similar, en el cuento de Barros surge otra especularidad, la que está contenida dentro de su psique donde se instituye una suerte de teatro privado e invisible para los ojos de los demás y donde aparecen dos *dramatis corpora* distintos. Las dos corporalidades –la anterior y la presente- se encuentran en un drama, pues entre ellas se crea por un lapso temporal brevísimo una tensión agresiva mientras que compiten por atrapar a la protagonista. El personaje femenino es la dramaturga al tener acceso a ambas imágenes corporales: a la antigua, que le provoca el

bienestar y es mostrada en el espejo de su interior, y a su actual imagen corporal observable en el espejo concreto y exterior. Si bien menciono la psique de los personajes asumiendo que éstos cuentan con una supuesta interioridad, es a través de la voz narradora que como lectores podemos tener acceso a sus pensamientos o circunstancias afectivas por las que transitan.

En “Artemisa” la protagonista accede a una especie de *economía escópica* lacaniana. Esta concepción en la teoría de Lacan se conforma por tres elementos: el ojo, la mirada y la pantalla. En el *Seminario XI*, de 1964, y en particular en la clase IX titulada “¿Qué es un cuadro?”, Lacan plantea que existe una relación antinómica entre la mirada y el ojo. Explica que la mirada deviene el objeto del acto de mirar o, en otras palabras, es el objeto de la pulsión escópica y no se encuentra del lado del sujeto: “en el campo escópico, la mirada está afuera, soy mirado, es decir, soy cuadro” (“Qué es” 113). La mirada pre-existe al sujeto, que es mirado desde todos los lados. Es portadora de lo real y como tal no puede ser vista aunque mira al sujeto (*Ibid.*).

En cuanto al segundo elemento de la economía escópica, el ojo que ve el objeto, éste se encuentra del lado del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto mismo; no hay coincidencia entre ellos. Cuando el sujeto mira un objeto, éste está siempre mirándole de antemano y desde un punto en el cual el sujeto no puede verlo (Lacan en Evans 130). Entre la visión y la llamada *mirada penetrante* se produce una “esquizia” al nivel del campo escópico (Lacan, “La esquizia”).³⁷ Junto con estos dos componentes, la mirada y el ojo, existe un tercer elemento; se trata de la llamada *pantalla-tamiz*. Es el lugar donde el ojo y la mirada se concilian. La pantalla-tamiz funge como un lugar de

³⁷ “Esquizia”, el término empleado por Lacan, remite a la etimología del vocablo – *schize*, derivado del griego *skhizein* “partir, agrietar, cortar o dividir un cuerpo sólido en sentido longitudinal” (Julien 181).

negociaciones en el que se forja y se ve la imagen (Lacan, “La línea” 103). Va a contener o tamizar la mirada, sosegarla.

En el cuento de Barros, el ojo de la protagonista le sirve como “el acucioso denotador de cualquier imperfección” (55). Sobre la pantalla perteneciente a la protagonista se han mostrado varias imágenes corporales: la que corresponde a una situación corporal actual y la otra que tiene que ver con un cuerpo imaginado y recordado. Estas imágenes corporales participan de un acervo cultural regido por cambios socioculturales.³⁸ En “Artemisa”, la “pantalla” (o “tela”) lacaniana presenta los senos engrandecidos que la protagonista percibe de acuerdo con su condicionamiento.

Aparte se configura algo más que no puede ser observado en el espejo y que se escapa de la visión de la protagonista. Es lo no-especular, algo que le hace dudar de lo que observa. Esta duda sería (en la economía escópica lacaniana) una portadora de la mirada lacaniana. Al respecto, expone Joan Copjec: “la duda es una defensa de lo real. La duda, que surge a partir de la no-coincidencia del significante con sí mismo, su incapacidad de ofrecer garantías- registra la imposibilidad de lo real y así se defiende de su intrusión en lo simbólico” (“Vampires” 28).³⁹ En el cuento, la mirada se deja vislumbrar mediante la sospecha, sensación que envuelve a la protagonista pero que no puede ser concretada ni formalizada.

Cuando el espejo le refracta una imagen a la protagonista, ocurre la discrepancia entre lo que ella fantasea a diferencia de lo que experimenta y vive como su cuerpo. Sucede una visión fallida, la cual puede ser interpretada en términos lacanianos como

³⁸ Kaja Silverman señala el aspecto histórico de la pantalla-tamiz lacaniana en el sentido de que ésta expresa un conjunto de normas culturales (cit. en Copjec, *Imaginemos* 245).

³⁹ (doubt is a defense against the real. Doubt -which emerges from the signifier's noncoincidence with itself, its incapacity to guarantee itself- registers the impossibility of the real and thereby defends us against its intrusion into the symbolic).

méconnaissance, o “desconocimiento”, ya que se instituye una alienación respecto a la situación corporal actual del sujeto (Lacan, “El estadio”).⁴⁰ Se trata de “una falta de reconocimiento imaginaria de un conocimiento simbólico que el sujeto posee en alguna parte” (Lacan por Evans 131). De manera deliberada la protagonista desconoce su cuerpo y lo está negando. Imagina ver su figura tal como era antes del embarazo. Este cuerpo imaginado la hace presa de una identificación corporal que no le corresponde en la actualidad.

La diferencia momentánea entre la imagen corporal a la que aspira la protagonista y entre lo que detecta en el espejo conduce a un *méconnaissance*, o desconocimiento pasajero de un conocimiento corporal que posee el personaje femenino, pero al que brevemente no tiene acceso. Las dos imágenes corporales están en pugna. Ambas están investidas de un cargado valor afectivo por parte de la protagonista, pero poseen el valor de signo opuesto. La de antes la hace sentir “orgullosa y feliz”, mientras que la presente provoca sentimientos de culpabilidad, “abatimiento” y “rencor” (Barros 51). Por unos breves momentos, la protagonista transita por parajes afectivos bien distintos.

El diseño corporal resulta decisivo para la auto-percepción de su subjetividad. Aspira a prolongar la sensación de bienestar, inducida por el engaño del ojo (*trompe-l’oeil*).

⁴⁰ El concepto del *objet petit a* (término que se traduce al español como “objeto pequeño a”, o “objeto a minúscula” aunque Lacan insistió en que se quedara sin traducir (para que así adquiriera el estatuto de un signo algebraico), ha sufrido varios cambios en la concepción. Para los fines de este trabajo, voy a obviar la génesis del concepto y su relación con el deseo porque me interesa centrarme en el papel que esta noción tiene en relación con la economía escópica y su implicación en lo Real lacaniano. En el *Seminario* que mencionamos arriba, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, el *objet petit a* se define como “el resto, el remanente que deja atrás de él la introducción de lo simbólico en lo real” (Evans 141). Si entendemos al *objet petit a* como un excedente, que no tiene un valor de uso, éste sería, dentro de una economía escópica, lo que se sobesale del intercambio establecido entre la mirada y el ojo. De ahí que el *objet a* no puede ser representado en términos concretos y materializables. Dice Lacan: “[L]a mirada es el *objet a* en el campo de lo visible” (1964). El *objet a* en relación al campo escópico es la mirada, que no puede ser vista, objetivada. El *objet a* funciona a modo de un fragmento de lo Real lacaniano, que no se puede obliterar del cuadro simbólico, ronda por sus bordes, pero a la vez se resiste a ser apresado en la red simbólica. El *objet a* provoca la angustia.

Puesto que el espejo material y físico delante del cual está posando le devuelve una imagen con la que es renuente establecer identificaciones positivas, recurre al uso de otra estructura especular. En su interior, concibe otro cuerpo, el cual no está siendo reflejado en el espejo. Así surge una nueva corporalidad que se ubica en un espacio invisible en la trama. Esta corporalidad no es la que le pertenece en el momento actual como tampoco es una corporalidad reflejada en el espejo. Se trata de un cuerpo que recrea a través de lo táctil: “[D]ejó que la mano reptara sobre la piel, que el tacto le devolviera su vientre casi plano ya, la cintura breve y flexible. Con los ojos cerrados ante el vidrio que la reflejaba, sonrió” (Barros 51). El personaje femenino oblitera las visiones corporales que proceden del exterior y prefiere utilizar el tacto a modo de un espéculo. En Barros, el cuerpo imaginario no se desempeña en un registro visual, como sugiere Lacan sobre su funcionamiento, sino que se configura a partir de las sensaciones que provienen del tacto. El personaje femenino recorre su piel con la mano mientras que fantasea sobre una corporalidad ya perdida. En este sentido, la propuesta literaria de Barros se enlaza a la idea de Julia Kristeva según la cual el imaginario corporal se genera a partir de relaciones sinestésicas que abarcan todos los registros sensoriales, y entre los que no predomina uno solo (Kristeva en Grosz, *Jacques* 157). En “Artemisa”, el tacto crea un mapa corporal que consiste en el “vientre casi plano”, y “la cintura breve y flexible” (Barros 51).

Esta corporalidad es de carácter “espectral”, en el sentido que le confiere Weisz como presente en su ausencia (*Cuerpos y espectros* 151). Dentro del universo diegético del relato, el cuerpo espectral no se basa en una presencia somática aunque se deja entrever. El cuerpo actual de la protagonista le sirve como una plataforma para activar un dispositivo corporal imaginario. Al acceder a la topografía corporal perdida, la predispone a un estado erotizado. Si previamente el deseo se dirigió hacia su cuerpo anterior, ahora se moviliza en

relación a su esposo: “[I]maginó su piel adhiriéndose a otra, deslizándose por esa otra más morena, su piel acariciada por otras manos, sin necesidad del espejo para verificarse... Sería amada, venerada nuevamente” (Barros 51). El espejo parece ser la única garantía de su existencia, es su otro al que se dirige, puesto que dejó de ser amada, o por lo menos así lo percibe, desde que su cuerpo sexual cedió el paso al cuerpo materno.

La protagonista de “Artemisa” rechaza su cuerpo metamorfoseado por la maternidad y así interioriza los paradigmas patriarcales que se ven rebasados por el cuerpo materno, al que consideran una amenaza para la visión del cuerpo como sólido y cerrado. El cuerpo materno es el sitio en el que se ubica la propuesta teórica de Julia Kristeva sobre lo abyecto y el ejercicio de abyectar, al que me referí en el primer capítulo de este trabajo. Como consecuencia de las funciones que atañen a la maternidad, en “Artemisa” surge un flujo corporal que ocupa un lugar destacado, se trata de la leche materna a la que la protagonista rechaza por su “olor pastoso” (Barros 51) y la “pestilencia” (53). En el relato la leche funciona a modo de una sustancia abyecta porque el personaje femenino no la asimila, sino que la quiere expulsar. Este líquido corporal trastorna la división entre el interior y el exterior del cuerpo. En Barros, la leche materna es una interfaz somática que pone de manifiesto la inestabilidad de los márgenes corporales. Muestra que el cuerpo no es sellado dentro de su envoltorio, sino que desde el interior establece comunicación con su entorno. La protagonista de “Artemisa” teme que su cuerpo no pueda ser contenido, sino que se va a desbordar.

El rechazo de la corporalidad materna por parte de la protagonista, se centra en el busto. Para referirse a los senos, menciona en un monólogo interior: “esas dos moles redondas, inflamadas” y “esas masas compactas” (51). Manifiesta el deseo de anular el nuevo volumen de su pecho porque éste difiere del tamaño que, según ella, debería tener.

La protagonista no considera la corporalidad surgida a partir de la maternidad y la lactancia como un *corps propre* (ni como un cuerpo propio ni como puro). Experimenta esta diferencia somática como un cuerpo extraño, ajeno: “[L]e era repulsivo verlo pegado a ella, chorreando por las comisuras el líquido que desprendía de sus pezones antes rosados y hermosos, y ahora oscuros y grandes, desmesurados” (Barros 53). El pecho engrandecido, de “pezones oscuros y grandes, desmesurados”, se torna en un objeto que dejó de ser íntimo y propio de su constitución física. Siente la urgencia de distanciarse de él a fin de poder constituirse a sí misma en una subjetividad.

La manera en la que se relaciona con su nuevo esquema corporal, parece corresponderse a la definición del trauma, entendido por Freud como “un cuerpo extraño dentro de la psique (*Fremdkörper*)” (Di Prete 11). Lo traumático es un evento o una imagen que resulta tan perturbador que no se puede asimilar ni incorporar en la psique, aunque se infiltra en ella y se hospeda allí. No es que el cuerpo materno de la protagonista sea algo traumático por sí mismo, sino que ella lo vive de esta manera.

El personaje femenino rechaza la conjunción somática con su hijo. Intenta defender su autonomía corporal y se resiste a formar una simbiosis con el cuerpo del infante. Procura deslindarse de la continuidad corporal con el retoño, a quien concibe como algo informe, algo que carece de forma e identidad individual. Lo desviste de las marcas de lo humano refiriéndose a él como “eso” (Barros 51), “bicho” (52), “vulgar ternero” y “animal” (54). Por medio de los gestos intenta impedir su unión corporal: “lo había rechazado con asco, encogiendo los brazos” (52).

En el hospital, la enfermera le ordena: “‘Lléveselo”, y luego insiste “Pero debe amamantarlo”, y así “La obligó a descubrirse” (52). El cuerpo del personaje femenino deja de pertenecerle a ella misma y cae bajo el dominio de las prácticas médicas. La

medicalización de su cuerpo *post-partum* se encarna en la figura de la enfermera y su mirada vigilante, cuando proclama su veredicto: “[D]epresión post-parto, se le pasará’ dijo ella con la voz gangosa de profesional acostumbrada a estas lides y le dejó caer como al descuido una mirada reprobatoria” (52). La mirada clínica cobra gran relevancia para la constitución de la corporalidad materna.

Si antes he mencionado la mirada a lo Lacan, ahora señalo que este elemento textual (a nivel del argumento narrativo) elabora el autoritarismo de la mirada en el sentido que le confiere Foucault de un instrumento disciplinario: “[E]l ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplican” (175).⁴¹ En Barros, la mirada déspota coarta la subjetividad femenina, sólo que esta vez la dirige el personaje del esposo, quien le “ordenaba con los ojos” (Barros 52) amamantar al niño, y después cuando se negaba a ello, “ante la mirada vigilante” (53) de su marido, tenía que ceder.

Su repulsa hacia el niño puede parecer una suerte de comportamiento monstruoso porque sus gestos y actitudes violentan las expectativas que se tienen habitualmente de la conducta materna. La protagonista se rebela contra el mandato de dar pecho, “no estaba dispuesta a que la devorara más” (53). Siente que el niño invade su corporalidad, por lo que el texto nos informa que lo ve con “asco” (52), “horror” (52) y “repulsión” (56). Frente a los intentos del infante de lograr la unión corporal con la madre, ella tiene “gananas de golpear, romper, desmembrar a ese crío voraz y dominante” (56). El deseo de lastimar al

⁴¹ En *Vigilar y castigar* (1975, año de publicación original), Michel Foucault estudia el sistema carcelario. Argumenta que a partir del siglo XIX se conforma una nueva estructura social sustentada en dispositivos disciplinarios. Esta sociedad de vigilancia, se relaciona con la estructura panóptica, ya que reproduce la estructura y funcionamiento de la prisión ideada por el arquitecto Bentham. En la prisión panóptica, la mirada es clave para el ejercicio del poder sobre los presos. El individuo es consciente de que se le puede vigilar en cualquier momento.

retoño puede ser leído como una consecuencia del *post partum blues*. Además se puede tratar de los afectos a los que no se ha dado cauce en la expresión cultural puesto que en nuestras sociedades prevalece una idealización de la maternidad.⁴² Se podría afirmar que la mirada sobre el cuerpo tal como la dibuja el relato de Barros se rebela contra el autoritarismo de la mirada convencional.

La lactancia ocasiona una crisis somática en el personaje femenino quien vuelve a experimentar el drama que sucede en torno a la fase del espejo. Desde mi lectura, por medio del sueño hace contacto con el llamado “imaginario lacaniano”, fase anterior al estadio especular en la que una subjetividad se regodea en la ficción de una unión e integridad corporal. El material onírico recrea una escena de horror inflingido a su cuerpo. Así se hace manifiesto su miedo de los “arbustos sanguijuelas [que] le iban devorando el cuerpo” (56). Esta imagen del cuerpo invadido, devorado, sometido a una agresión, indica que la pesadilla emite las imágenes del “cuerpo fragmentado” lacaniano (*corps morcelé*), cuerpo que ha estallado de manera violenta.

En una lectura interesada en los sustratos mitológicos del cuento, este sueño se podría interpretar como una inversión del papel de Artemisa en la mitología griega -como cazadora-, ya que en la narración contemporánea la protagonista es la que deviene presa. El sueño concentra el terror que vive respecto al niño, quien se adhiere a ella y le succiona el cuerpo de manera desesperada. Ella intenta defender su integridad corporal, se siente amenazada e invadida por el infante. Cuando le niega la leche al infante, éste empieza a

⁴² Adrienne Rich en el reputado libro, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution (De mujer nacida: Maternidad como experiencia e institución)* (1976), habla de la idealización de la maternidad como uno de los mecanismos opresores que la sociedad ejerce sobre las mujeres. Hoy en día la actitud de Rich respecto a la maternidad se atribuye a una sensibilidad feminista que reinaba en los años setenta del siglo XX y que posteriormente ha sido revisada. De la demonización de la maternidad se ha pasado a cuestionar esta experiencia y entenderla como unos de los sitios posibles para la construcción de la identidad femenina.

sorber indiscriminadamente “cada trozo de la piel a su paso” (57). Con los labios el niño va recorriendo cada segmento del mapa corporal de su madre y le succiona “costillas” (55), “la rodilla” (55), y “la espalda” (56). Estas acciones desordenan el territorio corporal de la madre y desplazan un cuerpo designado para amamantar. Si el cuerpo es un territorio conformado por una deixis de funciones predeterminadas, donde cada órgano cumple cierta función diseñada de antemano,⁴³ en este cuento el cuerpo femenino se ha desconfigurado. Los órganos se divorcian de sus funciones corporales prediseñadas y se ponen al servicio del deseo del niño, ávido de la leche materna.

En la medida que el infante va removiendo el cuerpo de la mujer lactante, una especie de enfermedad invade progresivamente al personaje femenino. Al inicio de este proceso la protagonista detecta “una pequeña protuberancia bajo el pecho izquierdo”, luego “algo de líquido chorreaba de la protuberancia bajo su seno izquierdo” (55). Es en el espejo donde por primera vez se da cuenta de los sucesos patológicos. Paulatinamente “la protuberancia goteante” (55) se extiende por todo el cuerpo, motivo por el cual su esposo le pregunta: “¿Qué tienes en el cuello?” y reía. ‘Parece una tetilla.’ Ella se sobresaltó. Los dedos le devolvieron la forma redondeada, con un brote del tamaño de un minúsculo pezón” (56). El esposo establece un diagnóstico al afirmar que se trata de “un lunar un poco más grande, tal vez [...] una infección” (56), posteriormente pronuncia que se trata de “una peste extraña” (57). La enfermedad va ganando terrenos de su cuerpo de modo acumulativo. Sobreviene como un castigo porque el sujeto femenino se quiso rebelar contra una norma corporal, la de ser un cuerpo dador.

⁴³ En este punto me baso en el comentario de Rosi Braidotti según el que “identity is coded on the body by processes of psychic mapping which functions by indexing certain organs on to specific functions, so as to produce operational sequences: eye/vision/sign/reading/scopic verification; ear/voice/acoustic signification [...]” (la identidad se codifica sobre el cuerpo mediante los procesos de un mapeo psíquico que funciona al indexar ciertos órganos a funciones específicas, a fin de producir secuencias operativas: ojo/visión/lectura/verificación escópica; oído/voz/significación acústica) (*Metamorphoses* 123).

Respecto al motivo literario del pezón, sugiero que se podría tratar de una manifestación del trauma. En este sentido adopto la idea según la cual a pesar de la imposibilidad de narrar el trauma, sin embargo existen ciertos mecanismos ficcionales que refractan sus efectos al nivel formal, y la repetición sería uno de ellos (Whitehead 117-139). Así, la repetición del motivo del pezón conecta con la imagen previa de “dos moles redondas, inflamadas” que la protagonista experimentaba de manera traumática.

El punto álgido del relato se constituye cuando una mañana el cuerpo del personaje femenino está repleto de senos de los que emana leche continuamente. De manera extravagante, el cuerpo materno se convierte en polimástico. Las fugas de la leche han desbordado su envoltorio corporal. De modo dramático se licuan sus límites corporales. El personaje femenino no soporta esta nueva metamorfosis: “[S]e fue sumiendo en la inconsciencia” (Barros 57). Este evento corporal le es intolerable, o dicho en términos psicoanalíticos, le resulta traumático. Si bien la protagonista percibía un cuerpo materno en términos del trauma, al final del relato éste se ha trasladado desde su escenario psíquico hacia la superficie corporal, de modo que se ha vuelto visible, ha logrado acaparar toda su corporalidad.

En la visión de Lacan lo traumático es casi un sinónimo completo de lo real. Dice Lacan que lo real se presenta “bajo la forma de lo que tiene de inasimilable el trauma” (“Tyche” 63).⁴⁴ Lo traumático es entendido como un “encuentro fallido con lo real” (*Ibíd.*);

⁴⁴ Lo real lacaniano es un término que se ha ido transformando a lo largo de su obra. Es el más escurridizo de los tres órdenes (simbólico, imaginario, real) dado su carácter indeterminado e ambiguo. En la época de 1953-1955, lo real aparece como “lo que está fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización” (Lacan en Evans 163). Se vincula con la imposibilidad: es imposible imaginar lo real, integrarlo en el orden simbólico como tampoco se puede obtener acceso a él. Además, destaca su carácter paradójico: lo real es, por un lado, lo imposible, al resistirse a ser atrapado en la trama simbólica y simbolizante; por el otro, es lo evanescente, porque desafía ser concretado, aunque se deja vislumbrar. A pesar de que lo real no es traducible en términos simbólicos, puede ser detectado en cierto terreno simbólico a

es fracasado en tanto que no puede ser representado, sólo puede ser repetido. Al ser inasimilable, retorna a fin de poder ser integrado en el psiquismo. Las correspondencias entre lo real y lo traumático resultan a partir de los efectos que provocan en el orden simbólico, ambos producen una especie de cortocircuito en él. Cuando lo real penetra en el universo simbólico, genera repeticiones y reinscripciones. Lo traumático y lo real provocan fracasos en la simbolización, ambos son detectables mediante las alteraciones que han producido en el mundo simbólico.

Aunque no es posible acotar lo real lacaniano en el texto de Barros, porque éste excede todo sistema de significación, podemos sin embargo indicar los efectos o los desplazamientos que ha producido en el mundo simbólico del relato a partir de su irrupción. En la narración existe una brecha en la que se sitúa la operatividad de lo real, que es renuente a ser delimitado. El cuerpo de la protagonista es radicalmente distinto después de la intromisión de lo real, deviene en una construcción teratomorfa. La monstruosidad corporal del personaje, sugiero, manifiesta el retorno de lo real lacaniano, manifestándose como la repetición y la intensificación de la imagen de la tetilla.

Antes de que se produjera la conversión en el cuerpo monstruoso, lo real corporal asediaba la imaginación corporal de la protagonista pero al final del relato se ha hecho carne, o más bien, ha surtido efectos en el soporte carnal de la protagonista. No es que me gustaría afirmar que el cuerpo polimástico en “Artemisa” fuese una concreción física de lo real lacaniano, porque tal representación sería imposible pues lo real es lo que se resiste a la simbolización, no tiene forma. Propongo que este devenir corporal monstruoso es lo que apunta hacia lo real lacaniano mediante los efectos estructurales que han repercutido en el

partir de las diferencias que se han producido en él. Pero cuando esto sucede, los efectos de lo real ya han sido canalizados, tamizados a través de los procesos simbólicos.

esquema corporal del personaje de manera drástica. La estructura corporal de la protagonista se ha reconfigurado de modo que embiste el orden simbólico configurado al interior del cuento. Lo real lacaniano causó ciertos efectos estructurales en esa corporalidad textual, secuelas que no son del índole del orden simbólico al que su cuerpo se adscribía previamente en el plano narrativo del cuento. La intervención de lo real ha configurado un nuevo orden simbólico corporal que ciñe al personaje femenino. Además, es importante señalar que la reconfiguración del cuerpo simbolizado en “Artemisa” sucede de manera fantástica. El evento fantástico en cuanto trastorno, dislocación de la ley que rige la realidad dentro de la diégesis del relato, sería una manifestación de la monstruosidad.

La nueva configuración corporal muestra huellas de la mirada lacaniana a la manera oblicua. Cuando en la escena final irrumpe el cuerpo polimástico, la pantalla que servía como tamiz para mediar lo real, se quedó lacerada.⁴⁵ El cuerpo teratomorfo no logra entrar en el escenario visual de la protagonista, quien se desmaya. La multiplicación de los senos que han cubierto su superficie corporal interrumpe la formación de la imagen en el cruce entre el ojo y la mirada lacaniana. Es su propio cuerpo polimástico el que contiene la mirada amenazante y perturbadora, le mira y demanda ser visto. Cuando aparece la mirada como encarnación de lo real, la visión del ojo que pertenecía a la protagonista queda obliterada.

El cuerpo cubierto de tetillas de las que emana leche es un cuerpo “obsceno”, según la acepción de la palabra que le dan los lacanianos quienes recuperan su sentido etimológico (*ob-skene*, fuera de la escena convencional), al explicar: “donde el objeto-mirada es presentado como si no hubiera un escenario que lo mostrara, ningún marco de

⁴⁵ De la “pantalla lacerada” habla Hal Foster (110, 113).

representación que lo contuviera, ninguna pantalla” (Foster 112).⁴⁶ En “Artemisa” el cuerpo obsceno arremete contra el campo visual de la protagonista. Se trata de un ataque al terreno escópico del personaje femenino quien no se puede enfrentar a lo real, sino que se entrega a la inconsciencia. El teatro visual que se desplegaba con anterioridad dentro de su psique ha reventado al ser inundado por lo real que se intentó reprimir. Es un caso de violencia especular.

Sobresale también el aspecto éxtimo del cuerpo monstruoso en “Artemisa” entendido como “alteridad íntima de lo real” (Shepherdson, sin p.). La repetición de los senos y el diluvio de la leche materna constituyen una otredad corporal que a la vez resulta tan extraña como íntima para la protagonista. La protagonista quiso rechazar los senos, pero estos órganos se han multiplicado. Se trata de la venganza de un cuerpo materno al que se ha intentado suprimir. En este sentido, la monstruosidad aquí es una herramienta del control textual que ejerce la represión sobre el personaje femenino.

“Herejías”, Teresa Porzecanski

Je suis le sinistre miroir

Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau!

Je suis le soufflet et la joue!

⁴⁶ (where the object-gaze is presented as if there were no scene to stage it, no frame of representation to contain it, no screen).

Je suis les membres et la roue,

Et la victime et le bourreau!

Charles Baudelaire, *Heautontimoroumenos*

El brevísimo cuento “Herejías” (1989) de Teresa Porzecanski (Uruguay 1945-) presenta cierto paralelismo con “Artemisa” debido al argumento narrativo que plantea. También en él la monstruosidad del personaje femenino emerge cuando éste se ausculta delante del espejo. En el relato de Porzecanski lo monstruoso se presenta cuando la protagonista, una mujer de la Edad Media condenada por brujería, repasa las acusaciones que se levantaron en su contra. Busca las marcas del Leviatán en su cuerpo, ya que de acuerdo con la Inquisición en las mujeres habita esta criatura monstruosa, la bestia que remite al monstruo marino. Se comenta que “escamas poliédricas habría de mostrar su pie” (41), descripción de Leviatán que hace evocar el motivo de “*skaly rind*”, ofrecido por John Milton respecto al monstruo de su largo poema épico *Paradise Lost (El Paraíso Perdido)*. Así se puede notar que el aspecto monstruoso de la protagonista de Porzecanski remite a un contexto literario que lo precede. No obstante, este detalle corporal en “Herejías” no es meramente una cita literaria, sino también hace recordar un tema perteneciente al caudal cultural puesto que refuerza la imagen del Leviatán como una serpiente, que en la tradición judeocristiana es cercana a la mujer concebida como una fuente del mal. En los escritos apócrifos y rabínicos como *El secreto libro de Enoch*, el Leviatán remite al demonio femenino. De este modo el texto de Porzecanski señala una red de vínculos conceptuales que trenzan lo femenino, lo monstruoso e incluso lo diabólico.

Lamentablemente esta visión misógina no sólo fue retratada en la escritura, sino que alcanzó su apogeo en Europa durante los siglos XIII al XVII, en la caza de brujas. Práctica

nefasta que comienza con una bula promulgada en 1484 por el Papá Inocencio, quien ordenó a dos inquisidores dominicos, Heinrich Kramer y Jacob Sprenger, emprender acciones feroces contra las brujas, y quienes, dos años más tarde, publicaron el infame tratado *Malleus Maleficarum* o, en español *El martillo de las brujas*, que sirvió a modo de manual para la Inquisición medieval. Sin duda alguna, en la persecución de las brujas el género juega un rol crucial. Dado el extenso volumen de la población femenina asesinada con alegatos de brujería, la persecución de brujas equivale a la de mujeres. En este sentido Andrea Dworkin en su clásico libro *Woman Hating (El odio a las mujeres)* (1974) habla de la caza de brujas en términos no de un genocidio, sino de un “ginocidio”, pues la misoginia ha encontrado su pleno auge en la violencia institucionalizada contra las mujeres.

El discurso inquisitorial lo retoman las palabras iniciales del relato de Porzecanski al señalar que la mujer es más susceptible a la brujería que un varón debido a su situación corporal: “[T]al vez por existir en ese cuerpo con profunda entrada entre las piernas” (41). Esta imagen de los genitales femeninos rememora lo planteado por los inquisidores en *El Martillo de las brujas*: “(...) todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. (...)”, tendencia que se concreta en la imagen de “la boca de la vulva” (Kramer en Guerra 44). Lo específico del cuerpo sexuado femenino, lo que lo hace diferente con respecto a la constitución masculina, constituye a la vez la supuesta causa de que la mujer sea más propensa a la brujería.

El texto de Porzecanski identifica claramente a otro monstruo que aparece dentro de su mundo narrativo: “ese mismo Gran Inquisidor” (42), quien lanza las acusaciones contra la protagonista. Al nombrar al monstruo como tal, el texto lo crea de modo simultáneo, aunque en este momento narrativo aún no detalla en qué consiste su monstruosidad. El inquisidor va dictando las supuestas herejías que cometió la mujer. El que la brujería se

equipare con una herejía, se anuncia ya en el título del relato. Este elemento paratextual indica que no se trata de una sola herejía, sino de varias. Antes de ver cuáles son, abro un inciso para referirme a la etimología de esta palabra que proviene del vocablo griego *hairesis*, o “elección”. Durante los procesos de la Inquisición, una mujer podía ser declarada culpable aunque no hubiera cometido acto alguno, sino sólo porque supuestamente eligió pensar en algo prohibido por la iglesia. De este modo los inquisidores se adjudicaron el cargo de ejercer como una especie de “policía del pensamiento” (Kirsch 9). La cercanía conceptual entre herejía y pensamiento es un aspecto importante para el análisis del cuento de Porzecanski. En él, la herejía se refiere en primer lugar a la práctica de la brujería. Así se presenta a la protagonista rodeada de la parafernalia característica de este oficio: “un concurso disparateo de objetos incoherentes –crucifijos, diademas, caracoles, espejos de bronce ligeramente cóncavos, perfumes, ungüentos-” (Porzecanski 41). Mencionadas pomadas remiten a un contexto cultural que me hace recordar a la bruja entendida como *pixidria* o la guardadora de una caja de ungüentos (Walker 1076).

Del texto se desprende que la herejía tiene un nexo inextricable con la condición femenina porque la protagonista es: “consciente de que su herejía es la más grande de todas, esa procacidad de ser mujer, y entonces nadie: hueco, túnel, destierro” (Porzecanski 43). Tal descripción de lo femenino tiene reverberaciones de las ideas procedentes del campo del psicoanálisis. Según afirma Lacan, en nuestro orden simbólico “la mujer no existe” (cit. en Copjec, *Imaginemos* 23). A su vez, Julia Kristeva se proclama sobre la aniquilación de lo femenino de la siguiente manera: “[U]na mujer no puede ser: es algo que no pertenece al orden del ser. Por tanto [ella sólo puede] ser [definida vía] negativa, en conflicto con lo que ya existe para siempre decir ‘no es eso’, y ‘tampoco es eso’” (“Woman” 137). En relación a lo femenino como una negatividad, Porzecanski ofrece tres

imágenes que formulan esta idea de manera patente tratándose del “hueco”, “túnel”, y “destierro”. Es de notar que la última metaforización que equipara la situación de la mujer con la del exilio de las estructuras simbólicas, es empleada también por Luce Irigaray (cit. en Whitford, *Philosophy* 150).

En “Herejías”, el espejo es crucial para la conformación de la identidad de la protagonista. Delante de él va repasando en su fantasía los sucesos que le esperan: “[H]abía de antemano visto en el azogue la escena entera” (Porzecanski 43). Sin embargo, su imaginación corporal respecto al martirio que se le avecina contrasta rotundamente con el reflejo que le envía el espejo. Mediante él le sucede una especie de epifanía, o revelación: “[L]o que vio, sin embargo, en el azogue, era una figura de mujer envejeciendo, unos senos vacíos de linaje, la espalda huesuda que empezaba a curvarse, sendos fémures alambicados, y un rostro macerado por circunloquios antiquísimos” (42). La identificación con la bruja ha cedido lugar a la imagen de una mujer enfrentándose a la vejez. De este modo el texto literario recobra una de las acepciones culturales de la figura de la bruja, la que la relaciona con una mujer envejecida. Tal composición de la corporalidad de la bruja viene “sobredeterminada” pues deja poco lugar para rebasar las convenciones de la representación (Weisz, “Estigma” 60). Trata de una anciana, de facciones no muy agradables, cuyo rostro es cubierto de arrugas, su nariz es larga, puntiaguda y adornada de una que otra verruga, de cuerpo enjuto y huesudo, tiene los senos alargados, caídos y marchitos, mientras que su espalda es bastante corvada. La alianza de la bruja con la fealdad y la decrepitud predomina en los retratos literarios de la bruja, si bien ha habido también representaciones que la muestran como una seductora joven e irresistible.⁴⁷

⁴⁷ Por ejemplo en los casos de Circe y Medea.

Así la descripción de Porzecanski forma parte de una larga cadena de creaciones artísticas que ofrecen un retrato notoriamente perjudicial de la mujer mayor. Este tópico ha sido visto a menudo a través de un lente de lo feo, remontándose a la literatura de la antigüedad clásica en autores como Horacio, Catulo y otros (Eco, *On Ugliness* 160). Alcanza una gran difusión en el Medioevo donde se convierte en un sinónimo de la decadencia tanto física como espiritual. En este sentido en las artes pictóricas destacan los cuadros de Albert Durer, Hans Baldung Grien o Salvator Rosa, por mencionar algunos. A su vez, Nietzsche ofrece una frase epigramática: “[J]oven: caverna florida. Vieja: de ella sale un dragón” (cit. en Santiesteban 239). Esta imagen que abiertamente denigra a una mujer mayor, ha llegado a infiltrarse en la época contemporánea donde se ha propagado casi desde los comienzos del cine sonoro, como lo muestra la bruja horripilante en la película de Disney, *Blancanieves*, del 1937. Dos años más tarde en *El mago de Oz* (1939), la protagonista Dorothy afirma no ser una bruja porque “las brujas son viejas y feas”.⁴⁸ De este modo “Herejías” excede y precede el contexto saturado en torno a la imagen de la bruja. Del retrato corporal plasmado por Porzecanski me interesa destacar una particularidad, se trata de los “senos vacíos de linaje”, motivo que revela que la protagonista no participa en la procreación, la cual privilegia la reproducción mediante el cuerpo materno como la única producción posible. El relato de Porzecanski roza el tema de la maternidad de manera oblicua y así establece otro lazo con el cuento “Artemisa” de Barros.

La ya mencionada imagen del monstruo cubierto de escamas poliédricas y cuyo “cuerpo era un objeto que se agrietaba sin razón y sin pausa” (Porzecanski 43), se ofrece a ser leída (en un movimiento analéptico a modo de un *ricochet*) como una corporalidad

⁴⁸ (witches are old and ugly).

envejecida que se está llenando de arrugas. Es mediante el espejo que la protagonista llega a una revelación sobre su identidad. En él se percata que la silueta de su cuerpo viene entrelazada con la de su verdugo. No detecta a ningún monstruo, pues el espejo refleja a una anciana. En esta instancia podemos observar la dificultad de la protagonista por habitar un cuerpo envejecido. La manera en que el personaje femenino se relaciona con su nuevo esquema corporal, el de la vejez, concuerda con la definición del trauma que hemos visto arriba. De nuevo, no es que la vejez de la protagonista sea un evento traumático en sí, sino que ella la vive y experimenta de esta manera. Lo monstruoso se anuncia como una experiencia que no puede ser asimilada. Atañe a una corporalidad con la que el sujeto femenino se rehúsa identificar.

Al no poder resolver los conflictos causados por el envejecimiento, la protagonista crea una dupla entre bruja y verdugo que la está acusando de ser un monstruo. En el momento de reconocer que el inquisidor no existe, sino que tanto él como lo monstruoso habitan únicamente en su imaginación, el poderío del verdugo sobre ella queda aniquilado. Así se hace minar el despotismo de la única mirada posible hasta ese momento. Este momento narrativo puede ser leído mediante un concepto psicoanalítico conocido como “escisión identitaria”, o “*Spaltung*”, término acuñado por Freud para señalar la división o disociación tajante en partes.⁴⁹

En el texto de Porzecanski, la mediación narrativa de *Spaltung* es evidente en la confrontación de dos focalizaciones internas que están contrapuestas. Como lectores

⁴⁹ Se explica como “la coexistencia dentro del Yo, de dos actitudes psíquicas respecto a la realidad exterior en cuanto ésta contraría una exigencia pulsional: una de ellas tiene en cuenta la realidad, la otra reniega la realidad en juego y la substituye por una producción del deseo. Estas dos actitudes coexisten sin influirse recíprocamente” (Laplanche y Pontalis 96).

tenemos acceso en “Herejías” a dos actitudes psíquicas mencionadas por Freud. Eso se da mediante la voz del narrador que informa sobre los pensamientos de la protagonista.

El envejecimiento desencadenó una crisis en el personaje femenino. Como resultado de esta lucha, surge la pareja de bruja y verdugo. La escisión se conjuga en el territorio psíquico del personaje. La protagonista ha introyectado al verdugo, quien se aloja dentro de su propia subjetividad y no fuera de ella. El posicionamiento dual entre estos dos personajes se ofrece a una lectura jungiana. Si bien la crítica de corte psicoanalítico incluso parece trasnochada, quiero rescatar y revisar ciertos conceptos desde un enfoque post-jungiano. Los mencionaré aunque éstos se usan con fines terapéuticos mientras que mi análisis se dirige a las creaciones literarias que únicamente existen en el texto de Porzecanski. Pienso que el marco teórico jungiano no plantea una explicación suficiente de los textos literarios ni tampoco lo quiero utilizar como si se tratara de una teoría absoluta que se posicione por encima de este cuento y ejerza una autoridad suprema sobre él. Mi método será usar algunos conceptos de Jung junto con, al lado de las herramientas tradicionales del análisis literario con el objeto de buscar dónde se corresponden, en qué divergen y cómo se pueden complementar o re-significar. Desde esta perspectiva, el relato teórico jungiano podría ayudar a esclarecer cómo funciona el texto literario de Porzecanski y, a la inversa, es desde la literatura que se enriquece y/o reta la teoría.

El concepto de arquetipo ha sufrido muchas críticas por ser ahistórico, transnacional y trans-étnico, es decir, se trata de una noción esencialista e insensible a los cambios sociohistóricos. Respecto a estas bien merecidas objeciones, no considero el arquetipo como un elemento universal, sino como un producto cultural profundamente impreso en la mente de la gente. No implica la existencia de una psique colectiva, universal como tampoco inconsciente. Entendidas de esta manera, los personajes de la bruja y el inquisidor

en “Herejías” podrían ser vistos como figuras arquetípicas. Según Weisz, el acervo arquetípico no existe en un plano atemporal, sino que ha sido conformado a fuerza de repeticiones en el *socius* (“Sesiones”, s/p). “Herejías” recupera la memoria histórica en torno a la persecución de las brujas por parte de los inquisidores. La aportación de Porzecanski consiste en el mostrar que las figuras de la bruja y el inquisidor se han inmiscuido a modo de un arquetipo en la psique del personaje femenino quien tiene acceso a estas imágenes y puede elegir proyectarse en ellas.

Siguiendo la interpretación jungiana, el inquisidor corresponderá al “*animus*”, o el componente masculino presente en el sujeto femenino (Kast 116). Respecto a la categorización en el “*animus*” y “*anima*”, es imprescindible poner un *caveat* porque es evidente que Jung plantea un binarismo congelado en los papeles de género, donde lo masculino concierne al logos y la actividad, y lo femenino a la sinrazón, lo inconsciente (Kast 126). A pesar de las críticas a esta polarización rigurosa del género, algo parecido se manifiesta en “Herejías” donde el verdugo es la encarnación autoritaria de lo masculino, es el personaje quien la acusa de herejías. Pero lo que este texto literario hace es tender una trampa en la concepción inflexible del género. El nombre propio de la protagonista, Ferus, me trae a colación por su etimología a un ser feérico, pero además tiene reminiscencias de un sufijo en latín, la terminación para los nombres propios *-us* que suele caracterizar a los nombres masculinos (a diferencia de los femeninos que terminan en *-a*). Este rasgo nominal podría confirmar la afirmación de Fernando Aínsa sobre la “ambigua condición de andrógino” de la protagonista (20). Al comentario del crítico uruguayo añadiré que en “Herejías” la androginia no sólo muestra rasgos de la ambigüedad, sino que se deja ver que cualquier adscripción al género –bien sea femenino o masculino- es altamente confusa.

La trama en “Herejías” se deslaza desde un entorno medieval hacia un escenario psíquico actual perteneciente a la protagonista en el que discurre el conflicto entre la bruja y su verdugo. El relato se articula a partir del juego de ritmos temporales y divergencias durativas. Se transgrede la unicidad del lugar y el espacio narrados, ya que hasta los últimos párrafos del cuento no está clara la división entre las dos situaciones narrativas. La primera cuya temporalidad se sitúa durante la Inquisición y el espacio abarca a la pira, y la otra correspondiente al tiempo presente del relato y que se desarrolla frente al espejo. El paso de una temporalidad a la otra se evidencia en el uso de los deícticos: “[F]ue entonces que comprendió que la Edad Media desaparecería, (...), que Bocaccio escribiría *El Decamerón* y Maquiavelo, *El Príncipe*, que Copérnico pondría en órbita los mismos astros” (Porzecanski 43). Los puntos de referencia son marcados por lo adverbial (la Edad Media) y los nombres propios de los autores y sus obras que contribuyeron a la instauración del Renacimiento. Las posiciones temporales establecen un juego entre sí, los que se refieren al pasado vienen en el pretérito imperfecto (el cuerpo *era* un objeto, las paredes no *cesaban* de afirmar una herejía). Las anticipaciones de la protagonista quien espera ser quemada en la pira se expresan mediante las construcciones hipotéticas (habría de, sería), mientras que el tiempo actual del relato se da después de un hiato. Existe un lapso entre lo que parecía ser el presente y se mostró que pertenecía a la Edad Media ya pasada.

A nivel formal del cuento se refleja la estructura espacio-temporal del trauma mediante la elipsis, el hiato y la dislocación, además de que no hay una secuencia lineal cronológica, sino se dan los saltos, todos estos artefactos ficcionales que Anne Whitehead propone para el funcionamiento narrativo del trauma. La ruptura en la temporalidad en “Herejías” podría ser una muestra de cómo lo traumático revisita y acecha el presente. Aquí el trauma abarcaría el genocidio cometido durante la caza de brujas, eventos traumáticos

que emergen desde la historia de las mujeres y afectan la constitución de la subjetividad de la protagonista en Porzecanski. La brecha entre las dos temporalidades es una manera de narrar el trauma entendido como las monstruosidades impuestas al género femenino. En este texto, el trauma es de carácter histórico y su presencia se manifiesta mediante las dislocaciones temporales en la narración. Regresando a las citas intertextuales del inicio del relato que entienden a la mujer como Leviatán, vemos que la intertextualidad es otro mecanismo estilístico que convoca lo traumático. En este sentido se confirma que lo intertextual puede servir como una resistencia frente al olvido (Whitehead 91).

En “Herejías”, una vez más el espejo ocupa un lugar crucial para los procesos identitarios de la protagonista, porque cuando se miró “en el azogue: pudo ver detrás suyo, entre las sombras que morían en la pieza, separada de sí misma ya, la forma que había dejado atrás, su propia antigua forma de Inquisidor ya derretido en toda su sustancia, ahora inofensivo, andrógino” (Porzecanski 45). Al darse cuenta de que ha interiorizado dos *imago*s pertenecientes al caudal cultural, el personaje logra deshacerse de su influencia nociva y el Inquisidor pasa a ser “inofensivo” (Porzecanski 44). Si invocamos los versos de Baudelaire que figuran en el epígrafe, podemos observar que la protagonista ejerce como verdugo de sí misma. Un nuevo sujeto que parece ser andrógino, compuesto por la parte femenina y la masculina integrándolos, muestra la resolución exitosa del conflicto entre bruja y verdugo. Los dos posicionamientos opuestos del género han sido eclipsados y han dado lugar a una subjetividad reconfigurada. Si hemos hablado de animus y anima, el texto nos enseña que no se trata de partes estáticas, sino que se pueden re-negociar, su conjunción es lograda en la narración. En relación al verdugo, recordando que la herejía implica un tipo de pensamiento y que los inquisidores son policías del pensamiento, se

desprende que el inquisidor era la representación de los pensamientos negativos que el personaje tenía acerca de lo femenino y de la vejez.

¿Qué es lo que lo monstruoso se encarga de mostrar en “Herejías”? ¿Cuáles son los lugares incómodos a los que llama la atención y que no permiten sustraernos de ellos? En primer lugar, la monstruosidad en “Herejías” revela la dificultad de ser/tener un cuerpo envejecido. El relato muestra que la vejez, y especialmente la femenina, es lo que ha sido devaluado simbólicamente y socialmente. En segundo lugar, lo monstruoso viene enlazado en el cuento con varias cuestiones que atañen a la división en géneros. Asimismo, problematiza la concepción de lo femenino al mostrar que esta noción no puede ser encerrada dentro de una casilla conceptual dada de antemano porque, como el texto mismo lo dice: “allí toda definición no alcanza” (Porzecanski 43). Si el monstruo supone una amenaza, lo que peligró en “Herejías” es la escisión radical en las *imagos* culturales positivas y negativas. Al abrazar al monstruo dentro de su propia subjetividad, el personaje ha logrado desterrar las herejías, pensamientos que en un principio eligió pensar y que la torturaban. Cuando el sujeto alcanzó un estado andrógino, se difumina la monstruosidad.

No hemos considerado la protagonista de Porzecanski exclusivamente como un depósito de arquetipos –al hablar de la bruja y el verdugo en términos de animus, anima y lo andrógino-, sino también se señalaron algunas influencias procedentes de la literatura e historia cultural que contribuyeron a su creación. Pensando que hay una base histórica en la concepción del género femenino, a Porzecanski le interesa llamar la atención al paso del tiempo y la diferencia contemporánea respecto a los usos y costumbres de la Edad Media. Los residuos, meollos de los constructos culturales como la bruja y el verdugo siguen vigentes en su relato aunque se han transformado de tal manera que una mujer envejecida es lo que perdurará de la bruja y lo que seguirá llevando el estigma social mientras que el

inquisidor se ubica dentro de su propia subjetividad y no fuera de ella, algo que se pudo comprobar en el discurso sobre la conciencia del personaje.

En los dos relatos de este capítulo las protagonistas atraviesan por la crisis desatada por un nuevo ciclo vital. En “Artemisa” el personaje está inconforme con su corporalidad acarreada por la maternidad y la lactancia, mientras que en “Herejías” es el envejecimiento lo que desequilibra la imagen corporal. Debido al drama, en la imaginación de los dos personajes se despliegan distintas imágenes corporales. En ambos relatos la corporalidad se reconfigura de manera que trae reminiscencias de lo monstruoso. Lo monstruoso en “Herejías” es una de las imágenes que no toman forma sobre el cuerpo de la protagonista, sino que se desenvuelven únicamente en su vida psíquica de la que tenemos información mediante el narrador que está contando una focalización interna. Respecto a las implicaciones ideológicas, los relatos se distinguen entre sí en tanto que la protagonista en “Artemisa” interioriza la óptica masculinista y patriarcal, en “Herejías” se exhibe la visión de dos sexos completamente opuestos y esta división es superada de manera exitosa dando lugar a una subjetividad andrógina en la cual el inquisidor está integrado dentro de la bruja.

Aunque hemos leído estos dos cuentos partiendo del teorema del estadio del espejo, vemos que logran resignificarlo de modo importante. Mientras que para Lacan es a través del espejo que el individuo llega a formar una imagen de sí mismo como un sujeto único que cuenta con un cuerpo estable, en “Artemisa” y “Herejías” sucede lo contrario. Los cuerpos se derraman, sus límites están puestos en cuestión, tensados, derrumbados y/o abolidos. Frente a la estabilidad lacaniana (por mucho que ésta sea sólo imaginaria y provisional), los textos literarios abogan por la fluidez e incluso la licuefacción. Ambos cuentos llevan la monstruosidad hacia el espejo, pero revisan su papel para la construcción

identitaria de maneras significativas. Muestran el deseo de existir más allá de él, o de lo que muestra, y así me hacen pensar en qué pasaría si una subjetividad femenina dejase de existir en el espejo.

Cuando he usado teoremas psicoanalíticos en mi lectura, existe cierta ganancia y no se trató de meramente designar algunos momentos narrativos con términos como animus, anima o lo real lacaniano. No son puras etiquetas que vienen a sustituir el mundo narrado, taparlo, imponerse sobre él, sino que son lentes que me ayudaron a adentrarme en él. En esta lectura recíproca también la teoría está revisada por los hechos narrativos que arrojan una luz sobre ella.

Hemos visto que la monstruosidad problematiza la corporalidad femenina. Los cuerpos de las dos protagonistas se constituyen en un lugar donde las fronteras entre lo interior y lo exterior se desdibujan y además la distinción entre el yo y su otro es también porosa. La monstruosidad franquea los límites, éstos se vuelven permeables y fluctuantes. La licuefacción tratada en este capítulo es afín al tema de la ambigüedad que se abordará en el siguiente donde se verá cómo lo ambiguo puede afectar lo monstruoso.

III. CUERPOS RADICALMENTE AMBIVALENTES

*‘Irregularidad’ es una palabra envidiosa,
que los impotentes arrojan hacia la creación
desde sus tristes regularidades.*

Jorge Barón Biza, *El desierto y su semilla*

¿Por qué calificar de monstruoso a un personaje que destaca por su cuerpo anómalo si consideramos que la asociación entre monstruosidad y anomalías corporales evidentes es tan errónea como poco ética? ¿No implicaría esto reproducir un gesto no sólo políticamente incorrecto sino también hiriente e injusto? Mi propósito no es el de traducir automáticamente y sin reflexión la situación corporal exclusiva de esos personajes al paradigma de lo monstruoso. Pero sí señalo que algunos cuerpos textuales extraordinarios se escabullen con éxito a cualquier intento de ser encajados en las categorías conceptuales que habitualmente manejamos. La dificultad de definir su posicionamiento respecto a las normas, órdenes de distintas naturalezas, hace que los cuerpos visiblemente diferentes registren, cada uno a su manera, las ambivalencias. Es decir, se resisten a una lectura unívoca y, en cambio, despiertan diversas significaciones que existen de manera simultánea sin que una predomine por encima de otras. De ahí que entiendo el personaje monstruoso en este capítulo como un cúmulo de ambivalencias, siguiendo la noción de Margrit Shildrick según la cual “es la ambigüedad corporal y la fluidez, la problemática falta de una

definición fija, la negativa a ser una cosa u la otra, lo que marca lo monstruoso como un sitio de trastorno” (“This body” 78).⁵⁰

La ambivalencia que caracteriza al cuerpo anómalo lo convierte en aquello que ‘no puede ser decidido’ (Shildrick, “The disabled” 759), pues según explica Elizabeth Grosz estos seres “cruzan las fronteras que separan al sujeto de todas las ambigüedades, interconexiones y clasificaciones recíprocas” (“Intolerable” 57).⁵¹ Algo indecible no es una cosa y tampoco es la otra, sino ambas o varias a la vez. De este modo, lo ambivalente se presenta como una amenaza para las categorías conceptuales binarias que subyacen a las estructuras sociales y simbólicas. Puesto que no es posible llegar a una decisión final respecto a los cuerpos anómalos, éstos resultan perturbadores para el imaginario cultural (Shildrick, “The disabled” 763).

Una manera de leer lo monstruoso en términos de la ambivalencia, es sugerida por Rosi Braidotti en su valoración etimológica del vocablo *monstruos* en el antiguo griego, pues éstos “representan lo que está a medio camino, lo mezclado, lo ambivalente según implica la antigua raíz griega de la palabra ‘monstruos’, *teras*, que significa tanto lo horrible como lo maravilloso, [al ser un] objeto de aberración y adoración” (“Mothers” 77).⁵²

El aspecto ambivalente del objeto monstruoso no radica en él intrínsecamente, sino que se traslada a la recepción dual que los demás tienen de él; así el monstruo se convierte en una fuente tanto del terror como de la fascinación. Por este motivo, Braidotti afirma que

⁵⁰ ([...] it is the corporeal ambiguity and fluidity, the troublesome lack of fixed definition, the refusal to be either one thing or the other, that marks the monstrous as a site of disruption).

⁵¹ (cross the borders that divide the subject from all ambiguities, interconnections, and reciprocal classifications).

⁵² (represent the in between, the mixed, the ambivalent as implied in the ancient Greek root of the word “monsters”, *teras*, which means both horrible and wonderful, object of aberration and adoration).

el monstruo “existe en una zona a medio camino [...] como una paradoja” (“Signs” 141).⁵³ Esta autora resignifica lo monstruoso al situarlo no sólo en relación con la ambivalencia, sino respecto a la paradoja también. Si la figura de la paradoja viene asociándose con la duda desde los albores del pensamiento, eso me permite incluir la duda también en el campo de los desplazamientos conceptuales entre lo monstruoso, lo ambivalente y lo paradójico. Las dudas que surgen respecto a los cuerpos gravemente anómalos tienen que ver con su forma y/o funciones que divergen de lo común y corriente. El estatus ambivalente de unos cuerpos textuales hace que éstos puedan ser entendidos como monstruosos. Preñados de ambivalencias, estos personajes dificultan desenhebrar sus significados corporales. Rebaten el principio lógico del *tertium non datur*. Desde esta perspectiva, lo monstruoso emerge como un concepto próximo a la indeterminación y a la incertidumbre.

“Icera”, Silvina Ocampo

*¿Acaso no todos somos Enanos, negociando con un mundo ajeno,
y diminutos bajo el cielo?*⁵⁴

⁵³ (exists in an in-between zone [...] as a paradox).

⁵⁴ (But are we not all Midgets, making terms with a foreign world, *and tiny under the heavens?*). Comentario de John Collings Squire en relación al libro *Memoirs of a Midget*, de Walter de la Mare, en *Books Reviewed* (London: Heinemann, 1922). Red. 22 de febrero 2010. <http://www.archive.org/stream/booksreviewed00squiioft/booksreviewed00squiioft_djvu.txt>.

Dudas irresolubles se han grabado sobre el cuerpo de la protagonista “Icera” cuyo nombre extraño da el título al cuento homónimo (1961) de Silvina Ocampo (Argentina 1903-1994) y de alguna manera anticipa los sucesos extraordinarios que se desarrollarán en el relato.⁵⁵ En él, la niña protagonista de estatura “muy por debajo de la normal” (Ocampo 261) odia a las muñecas y, en cambio, desea apropiarse de los objetos que las rodean -su ropa y utensilios-, que están expuestos en el escaparate de una tienda de juguetes donde ella los observa a diario. La niña va con su madre a mirar y no a comprar juguetes, “porque eran pobres” (261). El vendedor empieza a regalárselos hasta que un día le obsequia una caja que envolvía a una de las muñecas. Icera decide dormir en esta caja convencida que así no seguirá creciendo. De repente cae enferma y tras este intervalo mide unos centímetros más. Cuando años después regresa a la tienda con su madre, el vendedor no la reconoce porque su cara está cubierta de arrugas y al parecer le han crecido barba y bigotes, rasgos que le confieren un aspecto virilizado. En la escena final vemos a la protagonista, cuya estatura es la de una niña, quien se queda a dormir en una cajita-envoltorio de muñecas, ubicada en el escaparate de la juguetería.

Lo que percibo como monstruoso del personaje Icera tiene que ver con su situación corporal indeterminada, difícil de descifrar. En primer lugar, aparecen las ambivalencias respecto a su estatura anómala que no corresponde a la de una mujer adulta, sino que permite pensar que se trata de un caso de enanismo. Pero esta misma circunstancia corporal también podría insertarse en un paradigma fantástico porque las leyes naturales que conciernen al crecimiento físico se tuercen. Se alteró el transcurso del tiempo, éste se ha detenido e Icera se ha quedado para siempre recluida en la infancia. Cualquiera que fuese la

⁵⁵ El cuento salió por primera vez en la colección *Las invitadas* (1961) y fue recogido posteriormente en *Cuentos completos*, Volumen I, cuya paginación se citará a continuación.

lectura que realicemos, el relato de Ocampo juega con la incertidumbre respecto a su estatura anómala y no ofrece pistas textuales firmes para su resolución. En segundo lugar, en este texto literario se configura una muy particular relación de dobles entre Icera y las muñecas. Lo monstruoso en este caso estriba en el posicionamiento especial que asume el personaje femenino dentro del mundo narrado, como si ella misma fuese una muñeca.

El cuerpo profundamente ambivalente de Icera, y por ende monstruoso, aparece como un cruce de emociones que lo pone en movimiento y, al final del relato, lo conformará de una manera singular. En el cuento de Ocampo abundan las expresiones que señalan los estados afectivos de Icera; éstas varían desde los términos que explícitamente nombran sus emociones (como el “odio”, “venganza”, “deseo”) hasta los diminutivos o superlativos que describen a la protagonista y también poseen una importante carga afectiva. Estos indicadores discursivos no sólo enuncian las emociones que pertenecen al personaje, sino que al mismo tiempo las crean, o sea, las performativizan en el acto de nombrarlas. Las tensiones emocionales de Icera apuntan en dos direcciones. Por un lado, se dirigen hacia las muñecas a las que -contrariamente al horizonte de expectativas que se suele tener de una niña- odia con insistencia y percibe como sus rivales. Por el otro, desarrolla emociones especiales respecto al crecimiento de su cuerpo y los cambios corporales que resultan de él. No aspira a crecer porque vive el cambio de su esquema corporal en términos de una pérdida ya que al crecer no podría servirse de los objetos de las muñecas.

Las emociones que alimenta Icera, como la codicia, la envidia y el odio respecto a las muñecas, no suelen entrar en el canon de las emociones aceptadas en y por la cultura. Sugiero que el personaje de Ocampo se entrega a unas emociones anómalas que se desvían de la normatividad emocional prescrita para la subjetividad femenina. Son emociones

desterradas del catálogo emocional consensuado, lo rebasan y constituyen un “excedente” emocional (Greimas 59). Según esta visión cuantitativa, cualquier exceso de emociones es una manifestación de lo monstruoso. Cuando las emociones no-normativizadas toman cuerpo sobre el personaje, hacen que éste se convierta en monstruo. En el caso concreto de Icera, sus emociones se configuran como monstruosas en tanto que infringen las reglas respecto a lo que un personaje femenino debe o no sentir y expresar. Las emociones extravagantes, o las que están fuera del conformismo emocional, producen el cuerpo inusual de Icera que se sale de los regímenes corporales habituales.

Es a partir de las emociones de la protagonista que ella establece una relación con las muñecas. Al comienzo del relato se nos informa que Icera odia a las muñecas. Este dato narrativo traza un lugar de enganche que interpela a los lectores porque el texto de Ocampo crea su propia “micro-cultura emocional”.⁵⁶ Entiendo las emociones aquí como tensiones que necesitan de un objeto, apuntan hacia él y además lo dotan de un valor afectivo. En el relato, estos objetos son las muñecas, investidas de un valor para Icera quien dirige su fuerza emocional hacia ellas y de esta manera se pone en marcha la interacción. Como parte de la economía afectiva establecida entre estas actantes narrativas, se fragua además una relación proxémica, o de distancias que van cambiando entre ellas mientras interactúan. Este hecho se evidencia en la narración cuando la niña “consideraba las muñecas como rivales; no las aceptaba ni de regalo; sólo quería ocupar el lugar que ellas ocupaban” (261). La protagonista establece una relación de dobles, en la que se forja una identificación

⁵⁶ La noción fue introducida por el Dr. Gabriel Weisz en una reunión del Seminario “Magia y Literatura”, dirigido por él durante el 2008, para referirse a los rasgos particulares e inherentes a las configuraciones emocionales de los personajes en todo texto narrativo, independientemente del contexto cultural en que se creó la obra.

negativa, de competencia. La ubicación de la protagonista en el espacio de la juguetería será un factor fundamental para el desenlace inesperado del relato.

El relato de Ocampo instauro una particular economía textual en el sentido que constituye un sistema de producción, distribución y circulación de los significados que atañen al personaje femenino principal y a su inusitada relación con las muñecas. Tanto Icera como las muñecas adquieren el *valor de cambio* al nivel narrativo de este texto ya que entre ellas se forja una relación mimética. Me refiero a este intercambio como “economimesis” siguiendo el neologismo de Derrida según el cual no son tan relevantes los dos agentes entre los que se desarrolla la mimesis, sino los procesos establecidos entre ellos, las relaciones que forman (Gebauer y Wulf 302).⁵⁷ A partir de Derrida concibo la economimesis como la travesía del *capital textual* que se refiere al signo de la muñeca a lo largo del cuento de Ocampo. Conviene hacer algunos comentarios sobre el capital textual de este signo.

Su aspecto *textual* proviene de las distintas textualizaciones que se han realizado en torno a la muñeca, que ha sido narrada de diversas maneras. La muñeca como motivo literario se desenvuelve de distintas maneras en los entornos narrativos, por lo que configura un “signo vacío que puede vehicular múltiples significados con el objetivo puesto siempre en la expansión de la subjetividad” (Mesa Gancedo 66). A pesar de que la muñeca funciona en el terreno literario como un lugar vacío que puede ser llenado de un sinfín de formas, sin embargo, en tanto objeto cultural “se inserta en el marco de la legalidad en el sentido del consenso establecido en una comunidad de lectores porque de lo contrario, sería ilegible” (Weisz, nov. 2008). Sus significaciones son condicionadas, validadas y

⁵⁷ Este concepto fue presentado por el Dr. Weisz en el Seminario “Magia y Literatura” en la reunión de 28 de septiembre de 2007 cuando propuso la aplicación de la mimesis derridiana al análisis literario.

legitimadas por los usos y las costumbres que se les otorgan en una cultura determinada. Lo que le confiere significados al signo de la muñeca es la inscripción de los procesos discursivos que le “otorgan tanto legibilidad como legitimidad” (Weisz, nov. 2008).

Entre los significados de la muñeca destacan los siguientes: 1) se trata de un objeto lúdico; 2) es un instrumento pedagógico en la formación de la identidad femenina, pues la identificación con la muñeca se encuentra en la base de la socialización del rol para el género femenino, por tanto sirve de modelo que condensa las imágenes de la feminidad adulta; 3) es una mercancía que participa en la cadena de consumo e instruye en los valores consumistas. Dichas concepciones indican la carga de textos externos al sistema textual configurado en el cuento “Icera”. Mencionado capital textual del signo de la muñeca, gravita de manera centrípeta, desde fuera hacia dentro del texto literario de Ocampo. Pero el capital textual entrañado en este signo también funciona a partir del mundo narrado en “Icera”, que va cobrando significados locales, singulares y se propaga desde él, de manera centrífuga, hacia fuera. De este modo complementará o enriquecerá las lecturas que haremos en un futuro sobre otras muñecas en otros contextos.

En el cuento, la economimesis entendida como el mecanismo de la confección textual mimética se activa gracias a una circunstancia corporal bien demarcada: la protagonista se niega a crecer para ser lo más parecida a una muñeca. Percibe el crecimiento físico en términos de una desventaja puesto que al crecer no podría servirse de los objetos de las muñecas. Según la lógica interior del texto, el crecimiento físico es entendido como el orden natural de las cosas. Sin embargo, la visión emocional que tiene Icera del crecimiento al que entiende como una pérdida, es un conocimiento adquirido que forma parte de la socialización emocional que aprendió de su madre. Piensa que el crecer es algo inevitable, pero lo quiere evitar:

Icera miraba a su madre que era desconsoladamente alta. Los niños crecían, era cierto. Pocas cosas en el mundo eran tan ciertas. Ferdinando llevaba pantalón largo, Próspera no encontraba zapatos a su medida, Marina no se trepaba a los árboles porque todos eran pequeños para su altura de jirafa (Ocampo 261).

El personaje protagónico tiene frente a sí otros niños que le sirven como modelos de la ley de la normalidad corporal, pero ella se niega a citarla. Su anti-cita, o el *fracaso de citación* (evocando los términos de Butler mencionados en el Capítulo I), constituyen actos subversivos. El cuerpo del personaje ansía desviarse del progreso natural de las cosas. Impulsada por el deseo de seguir siendo del mismo tamaño, Icera mimetiza a las muñecas. Anhela apropiarse de los objetos que les pertenecen, concretamente, desea “dormir en una exigua cama, observarse en el espejo del armario, sentarse en la sillita frente a la mesa de vestir, sobre la que está un lavabo, una jarra, un jaboncito, un peine” (261). En el cuento, las muñecas son mercancías, participan en la cadena de consumo y están a la venta en la tienda de juguetes, aunque Icera hace lo posible por desestabilizar esta economía al establecer otro tipo de intercambio con ellas –la economía mimética en supremo grado-. Los objetos que acompañan a las muñecas, como la mesa, la silla, o el espejo, le serían útiles a Icera en su vida diaria. Los llamaré “objetos económicos” porque cumplen con lo señalado por Arjun Appadurai (3): en primer lugar, la niña ansía adquirirlos; segundo, existe una distancia que la separa de ellos y que puede ser superada; y tercero, se dirigen a suplir alguna carencia. Por estas razones, los objetos que acompañan a las muñecas en este cuento tienen un *uso*, pero también cuentan con un *valor de uso* para la niña. En esta secuencia narrativa las muñecas se encuentran en el escaparate que incita los deseos de la niña por poseer.

Es mediante los objetos que se dan los traslados miméticos con Icera y las muñecas. Ella no sólo los mira, sino también se inserta en el entorno atiborrado de cosas, gracias a la buena voluntad del jefe de la sección, Darío Cuerda, que le permitía que “se acostara en la diminuta cama, se mirara en el diminuto espejo del armario y se sentara en la silla, frente a la mesa de vestir, para peinarse el pelo” (261). Aquí es de gran importancia la miniaturización, o la escala reducida de los objetos, porque facilita la analogía mimética. Las acciones corporales enumeradas (“acostarse/ mirarse/ sentarse/ peinarse”) imitan un determinado modelo de lo femenino, pues la niña sigue el ejemplo de “lo [que] hac(e) una señora que vivía frente a su casa” (261). De un potencial mercado de las imágenes femeninas, la protagonista elige una imagen particular, la que corresponde a la vecina y no a la de su madre quien es, según informa el texto “un poco más pobre y más apasionada, tal vez” (261). Cuando Icera aspira a calcar la imagen de la vecina, aparece otro nivel de la economía mimética, esta vez dirigida a un personaje y no a las muñecas. Pero los objetos que pertenecen a la vecina siguen teniendo una gran importancia para la niña; éstos ya no sólo poseen el valor de uso, sino que también remiten a un estatus social puesto que la acercan a cierta imagen de la feminidad. De ahí se deriva su “valor de signo” en términos de Jean Baudrillard porque por medio de ellos Icera hace un simulacro de la vida de su vecina, una mujer que puede dedicar su tiempo al ocio.⁵⁸

En Navidad, el vendedor le regala la ropa dañada de las muñecas: “un vestido, un sombrerito, guantes y zapatitos de muñecas, averiados, que se vendían como saldos. Icera, delirando de felicidad, salió a pasear con las prendas puestas” (261). En esta ocasión

⁵⁸ Según Jean Baudrillard (2007 [1972]), en una sociedad de consumo, los objetos no se limitan a ser consumidos; no se producen tanto para satisfacer una necesidad como para indicar una condición social, lo que es posible sólo por la relación diferencial entre objetos. El autor propone que el consumo nos diferencia a través del sistema de signos. Convertidos los objetos en signos, se abandona el ámbito de la necesidad. Según Baudrillard, la idea de que las necesidades primarias irreductibles rigen las actividades humanas, es una falacia.

narrativa, el texto oscila entre adjudicar a estos objetos el valor de signo –el personaje va de paseo con la ropa regalada, se ostenta ante los demás-, y el valor de uso, porque enseguida se nos informa que lo pragmático está en el origen de su deseo de poseerlos:

A la niña le agradaban los juguetes prácticos: máquinas de coser, de lavar, un piano de cola, una caja de costura con todos los implementos y ese baúl con un ajuar, que costaban una fortuna. Darío Cuerda le dio una guitarra y un rastrillo; luego, como los juguetes baratos no abundaban, optó por regalarle jaboncitos, perchitas, peinecitos que dejaban satisfecha a la niña, porque le eran de alguna utilidad (261).

La función de los juguetes parece confirmar lo planteado por Barthes cuando propone que éstos son una réplica del “microcosmos adulto; todos constituyen reproducciones reducidas de objetos humanos, como si el niño, a los ojos del público, sólo fuese un hombre más pequeño, un homúnculo al que se debe proveer de objetos de su tamaño” (“Juguetes” 59), entendiendo que al referirse al hombre, Barthes pretende abarcar a la humanidad.

Otro proceso de la economimesis entre Icera y las muñecas, junto con demás mencionados hasta ahora, y el que está en base de mi tesis sobre la monstruosidad, surge a partir del pensamiento mágico que las pone en contacto. Cuando a la niña protagonista le entra la ansiedad respecto a su crecimiento, este estado afectivo da lugar a unas creencias mágicas. El personaje cree que puede quebrar las leyes espaciotemporales aunque incluso dentro del relato éstas son implacables: “[L]os niños crecían, era cierto. Pocas cosas en el mundo eran tan ciertas” (261). Para obviar la ley del crecimiento, la niña recurre a unas acciones miméticas en las que aúna el material verbal (repite de manera incesante la fórmula -“No debo crecer”-) con las técnicas corporales que efectúa con regularidad: “diariamente se calzaba los zapatitos, (...) se ponía el vestido, los guantes y el sombrero de

muñeca” (261). A fuerza del conjunto de reiteraciones se conforma y legisla un territorio fantástico, mismo que como consecuencia produce sucesos biológicos imprevistos: “Su fe obró un milagro. Icera no creció” (Ocampo 262). Si lo propio del pensamiento mágico es la creencia de poder descomponer la trayectoria natural de las cosas, hacer un milagro, su operatividad se corroboró en el cuento.

De repente Icera “cayó enferma y durante cuatro semanas no pudo vestirse. Cuando se levantó medía diez centímetros más” (262). En este intervalo es obligada a suspender las acciones miméticas y como consecuencia mide un poco más. De nuevo el crecimiento es considerado como una desventaja: “[S]intió una gran pena, como si ese aumento de centímetros hubiera sido una pérdida. Y lo fue en verdad.” (262). En este ejemplo se aprecia que las exigencias biológicas arremeten contra los sucesos fantásticos. El texto explica el porqué el crecimiento físico es una pérdida:

No sólo pararse sobre la mesa le fue prohibido; el baño en la palangana de lavar la ropa no volvió a repetirse, el vino bebido en el dedal de la madre se suspendió; ni las uvas que le dieron, ni los macachines que juntaba en el campo ocuparon tanto lugar en el hueco de su mano. El vestido, los guantes y los zapatos ya no le servían. El sombrero le quedaba en la punta de la cabeza (262).

Junto con los objetos que propician la analogía entre las muñecas e Icera, existe otro aspecto de la economimesis en este cuento. Se trata de la vivencia del espacio en el que se ubican las muñecas – tienda de juguetes- y al que vive y experimenta como un consuelo o un “bálsamo de lágrimas” (262).

Cuando tras su enfermedad regresan a la juguetería, el vendedor confunde a Icera con su madre y advierte que “la niña tenía bigotes, barba y dentadura postizas” (262). A pesar de que este dato corporal puede señalar la presencia de un narrador inestable, rasgo

característico de la escritura de Silvina Ocampo a la que se ha nombrado como “poética de lo incierto” (Espinoza-Vera), elijo tomar de hecho la información proporcionada sobre el aspecto físico de la protagonista. Además se proporciona otro indicio sobre su apariencia desde la perspectiva del vendedor, quien percibe que la cara de la niña está llena de arrugas. La conglomeración de los detalles somáticos sobre Icera conforma un terreno textual inusual en el que el personaje del vendedor no da crédito a sus ojos. Que el cuerpo del personaje femenino se haya transformado a tal grado, es otro más entre los sistemas de la producción textual en el cuento, pero es el que tiene mayor interés para este trabajo porque marca el inicio del proceso que muestra al personaje en términos tan ambivalentes que resulta delicado desentrañar sus significados.

La estatura diminuta de la protagonista se observa en la siguiente situación narrativa: “[P]ara que la boca de Icera llegara a alcanzar la oreja larguísima de Darío Cuerda, fue menester subir a la niña al mostrador” (263). En este momento Icera le revela al vendedor su deseo de dormir en una caja en la que estaba envuelta una de las muñecas. De todas las muñecas que figuran en el escaparate, opta por la que representa a la novia: “Icera pensó que al introducirse en esa caja no seguiría creciendo, pero también pensó que se vengaba un poco de todas las muñecas del mundo, quitándole a la más importante esa caja con puntilla de papel” (263). El conflicto que alberga respecto a esta muñeca particular, la novia, es indicativo, sugiero, de su resentimiento porque el personaje no cumplió con ese papel social y por esta razón la quiere despojar de sus pertenencias a modo de hacer un ajuste de cuentas. Además, la disminución del cuerpo textual de la protagonista habla de su reducción del valor respecto a la manera en que percibe su propia condición social. No obstante, a pesar de la percepción que tiene de sí misma, el personaje femenino resulta valioso para el fotógrafo, cronista del diario local, que la busca para hacerle un

retrato. Su cámara fotográfica se constituye como la herramienta para congelar la imagen corporal de Icera, tan poco habitual (López-Luaces 83). Es a través de la mirada del fotógrafo que se confirma la otredad somática del personaje femenino, pues le resulta tan inusitado que captura su atención.

De golpe el relato informa que en la narración hubo un corte temporal drástico que sucedió a modo de elipsis. Si el texto literario ha ido plasmando la temporalidad progresivamente, al producirse la elipsis, parece que algo extraordinario también le sucedió al esquema corporal de Icera. A medida que el tiempo se ha parado, al parecer el crecimiento del personaje se ha detenido también:

Entonces Darío Cuerda advirtió que todo lo que ocurría no era obra de su cansancio. Habían transcurrido treinta y cinco años desde la anterior visita de Icera al Bazar Colón y pensó, acaso confusamente (porque en verdad estaba cansadísimo), que Icera no había crecido más de diez centímetros en ese ínterin por estar destinada a dormir noches futuras en aquella caja, que impediría su crecimiento en el pasado (Ocampo 263).

El lapso temporal tan largo remite de manera retroactiva a la información ofrecida anteriormente según la cual su enfermedad duró cuatro semanas, período en que ella creció sólo unos diez centímetros. Al enterarnos de que este período ha sido mucho más largo y de que han pasado 35 años, la descripción de Icera con la barba y bigotes supuestamente postizos (aunque no lo sabemos a ciencia cierta) puede ser leída como una anomalía del crecimiento acompañada del hirsutismo, condición médica en la que se une el enanismo con la androgenización y las arrugas faciales. A pesar de que el personaje accedió a la edad adulta, sigue con una estatura tan corta que se confunde con la de una niña. Además, sus rasgos físicos muestran ciertos aires de lo masculino. Esta corporalidad multívoca se niega

a ser clasificada. Encierra una gran ambivalencia en la que leo una muestra de la monstruosidad.

La otra marca monstruosa de la protagonista emerge cuando ella se introduce en la cajita de la muñeca. La función de esta caja en el cuento es la de servir como envoltorio de un regalo, pero la protagonista le cambia el uso designado y la utiliza a modo de una cama. El evento final hace reforzar los anteriores paralelismos entre Icera y las muñecas. Pone en desequilibrio, de manera incisiva, la diferencia entre ellas. Esta ambigüedad arremete contra la separación conceptual entre personas y cosas, rasgo fundamental del pensamiento occidental. Al derrumbarla, surge un terreno de lo indeterminado, inclasificable.

Al final Icera se instala en la cajita que, además, a modo de un *mise-en-abîme*, se encuentra en el escaparate de la tienda. De esta manera, la travesía que ha empezado con su anhelo de adquirir el juego de muebles de muñecas, ha llegado a su fin al concluir el relato: ella se inserta justamente en ese medio que alguna vez miraba desde otro lado del escaparate. La caja-envoltorio es una muestra fehaciente de que el pensamiento mágico opera por contagio/contaminación,⁵⁹ y que en este texto literario funciona como una de las fuerzas que generan los traslados miméticos entre ellas. El personaje femenino se presenta como monstruoso cuando viene a ocupar el lugar reservado para una muñeca.

No sólo la protagonista hace un cortocircuito en la circulación de muñecas como mercancías, sino que al ubicarse dentro del escaparate adquiere algo que se conoce como el valor de exhibición. Si recordamos que el monstruo en su etimología del latín (“*mostro/monstrare*”) significa aquello que es mostrado, Icera al ser exhibida en un contexto que no le

⁵⁹ La llamada *magia por contagio/contaminación* está basada en las leyes de contacto, según propone James Frazer en *La Rama Dorada* (1922) donde pone el ejemplo de la manipulación de algún objeto perteneciente a determinada persona con la intención de provocarle daño, aunque no haya un contacto físico directo con ella. Con este cometido se suelen utilizar pelo, uñas, ropa, dientes o cualquier cosa que haya tenido contacto con una persona (11-47).

corresponde encarna lo monstruoso entendido como algo que se sale del lugar, se encuentra fuera de serie.

Asimismo, otra raíz etimológica del monstruo (“*moneo/ monere*”) indica que éste funciona como una advertencia. Este personaje femenino visto a través de un paradigma de lo monstruoso parece señalar algo: desestabiliza la noción aceptada de la infancia y de la edad adulta, pues ninguna de las dos etapas vitales constituye un oasis seguro, ya que son evidentes las penurias y carencias de Icera durante la infancia al igual que su renuencia a crecer.

La escena final que debilita la diferencia entre el personaje femenino y la muñeca tiene tintes tenebrosos. La leo como una evocación de la expresión del habla cotidiana “es una muñeca”, usada para referirse a una niña. Esta frase posee un fuerte peso cultural. Aborda uno de los marcos regulatorios que se proponen contener a un personaje femenino joven al asociarlo con la belleza, dulzura, coquetería, agrado. Pero esta metáfora se ha desgastado por el uso común a tal punto que ha devenido en una *catacrexis*. Si en el análisis de Icera mencioné el marco de la legalidad en el que se engloba la muñeca, propongo ahora que el personaje de Ocampo logra evacuar el capital textual previo encerrado en este signo y renovarlo, pues lo inscribe de manera novedosa. Este texto literario inyecta de vida a una metáfora manoseada al ofrecer una imagen de la protagonista que se adscribe a la vez a distintos marcos de referencia corporales y deja sin resolver la interrogante si ¿es una niña/ mujer-enana/ muñeca? Con este cuento, Silvina Ocampo logra “deslegitimar” el signo convencional de la muñeca (Weisz, feb. 2009), y dotarlo con nuevas significaciones.

En este punto me gustaría complementar la noción de la economía mimética entre Icera y las muñecas con un elemento procedente de la teoría económica de corte marxista. Propongo que la semejanza que ha conseguido el personaje femenino con respecto al signo

de la muñeca corresponde a la *fetichización* definida por Agamben como: “[E]l ingreso de un objeto en la esfera de fetiche es cada vez el signo de una transgresión de la regla que asigna a cada cosa un uso apropiado” (108). Adoptando su idea sobre la “violación del valor de uso” (108), se puede decir que en “Icera” aparece una plusvalía que rebasa las redes de significación que corresponden tanto a las muñecas como a un personaje de estatura descomunal. Cuando el personaje de Ocampo rompe con lo normativo del signo de muñeca, va más allá de las convenciones de su representación y ésta supone otra estrategia de plasmar la monstruosidad en tanto un desvío de las normas.

Con el objeto de redondear en la monstruosidad de Icera, he señalado que ésta se construye a partir de la ambigüedad que resulta de los traslados miméticos entre el personaje femenino y las muñecas. Los procesos de economimesis monstruosa se activan gracias a las emociones, dicho sea en otros términos, las emociones de Icera son monstruosas porque extralimitan las normas. Sus emociones monstruosas inscriben, materializan y hacen que el cuerpo de Icera se convierta en monstruoso. Otro proceso de la economimesis se activa por medio del pensamiento mágico de la protagonista. Por último, lo mimético se profundiza mediante el papel que juega el espacio correspondiente a la muñeca tanto por la manera en que Icera lo vive (al percibir la juguetería como un consuelo) así como por la importancia que cobra un lugar determinado, el escaparate, reservado para ellas pero en el que se instala la protagonista. El aspecto espacial es uno de los deícticos de esta narración proclive a tantas ambigüedades que se encarga de cimentar la monstruosidad del personaje.

Otro factor de la deixis imprecisa es el que concierne a la función temporal de la narración que en un momento textual parece interrumpirse. Existe un hueco informativo a modo elíptico pero éste se llenará hacia el final del relato. Dicho vacío informativo provoca

equivocos en cuanto al cuerpo textual de la protagonista. Las funciones corporales del personaje parecen ser una consecuencia de la función temporal de la narración: el tiempo detenido de la narración causa la interrupción en el crecimiento de su cuerpo. El congelamiento narrativo va a la par de la situación corporal que atañe a la protagonista que quiere habitar exclusivamente en el presente, ya que nada la propulsa ni hacia adelante ni hacia atrás. El estancamiento narrativo acompañado del crecimiento detenido de la protagonista, indica que el personaje negocia las relaciones del cuerpo de la mujer adulta y pone en evidencia la singular manera en que ella se hace este cuerpo.

“La doble y la única mujer”, Pablo Palacio

Cada uno de nosotros nace solo y cada uno muere solo.

Jean-Paul Sartre

La(s) protagonista(s) del cuento “La única y doble mujer” (1927) de Pablo Palacio (Ecuador 1906-1947),⁶⁰ como ya el mismo título lo anuncia, se caracteriza(n) por una corporalidad poco frecuente, pues se trata de unas gemelas unidas, conocidas también como “siamesas”.⁶¹ Durante siglos esta configuración corporal inusual en la que dos cuerpos se unen en uno solo, fue merecedora de la denominación “monstruo doble”, o *terata didyma* - término aún empleado hoy en día en la medicina- y al que el cuento de Palacio refuta en

⁶⁰ Cuento editado por primera vez en la colección *Un hombre muerto a puntapiés* en 1927, fue recogido en *Obras completas* de Pablo Palacio, edición crítica coordinada por Wilfrido H. Corral, cuya paginación se citará a continuación.

⁶¹ Dicha designación se debe a unos hermanos del siglo XIX –que por cierto no eran del Siam (antiguo nombre de Tailandia) sino de padres chinos- y que se distinguían por una especificidad congénita – compartían una banda de cartílago a la altura del ombligo así como el hígado.

tono burlón. Cabe resaltar que la inclusión de este cuento en el análisis no se realizó en función de la tradición cultural que sitúa a las gemelas unidas bajo el rubro de la monstruosidad, sino que entiendo lo monstruoso aquí como un sinónimo de la ambivalencia corporal radical, tema abordado desde diversos ángulos por el escritor ecuatoriano.⁶²

Las representaciones de las gemelas inseparables forman parte de la elaboración cultural que la propulsa. Así, no siempre se ha visto esta condición corporal en términos de lo patológico, tal y como sucede en la época actual cuando se realizan las cirugías que las separan. Aun en los casos cuando los padres se oponen a ello, se procede a violentarla, pues se mutilan las diferencias registradas en los cuerpos. En otros periodos históricos reinaban otras costumbres: por ejemplo, en la Edad de Cobre las gemelas unidas eran adoradas como deidades (Schwartz 41). Resulta que la percepción de estas figuras corporales está sujeta a los paradigmas culturales. Es una grata sorpresa, por tanto, que ya en 1927, año de escritura del cuento de Pablo Palacio, su texto literario muestre una clara conciencia respecto al lenguaje utilizado para describir a las gemelas unidas, pues descarga cualquier connotación peyorativa que pueda atañer a este fenómeno corporal tan especial. Los calificativos que se refieren al personaje principal (“excepcional”, “singular”, “único”, “extraordinario”, “al revés de lo que sucede en la mayoría”, “en mi caso particular”, “organización distinta”, “al

⁶² La ambigüedad que rodea a este personaje se observa también en la recepción crítica. Puede ser que, debido a la alta dosis de la ambigüedad, la gran parte de los estudiosos entienda la corporalidad del personaje como una metáfora de: (1) la relación conflictiva de Palacio con su madre, debido a que era un hijo ilegítimo, abandonado por su madre a una temprana edad (Ubidia); (2) la renuencia del escritor de encajar dentro de una sociedad burguesa y su voluntad de optar por lo singular y lo diferente (Ruffinelli 53); (3) la lucha interior entre los modelos femeninos -el tradicional y el moderno- en el Ecuador por aquellos años y, además, (4) la homosexualidad masculina (Handelsman) (*sic*), lectura que francamente me parece descabellada porque desplaza e incluso borra al signo femenino; (5) la esquizofrenia o el “siamesismo mental” (Encalada Vásquez 116). Aunque el trabajo de Susan Antebi (2009) es rico en conceptos como el “cuerpo discapacitado” y la “diferencia corporal” y aunque la autora se muestra sensible a la cuestión corporal en Palacio, no deja de ofrecer su propia lectura metafórica según la cual la simetría casi perfecta y la reciprocidad entre las gemelas unidas, junto con los sucesos narrativos en que la protagonista dinamita la autoridad de su padre, implican que éstas suponen una amenaza para la figura paterna (50-51).

sentirme otra”, “cuerpo inverosímil”) anticipan de manera asombrosa los estudios recientes liderados por Rosemary Garland Thomson que abogan por el uso de designaciones neutras.

Resulta extraño que en una lectura reciente (2009) de este texto de Palacio se mencione la supuesta condición *patológica* del personaje principal (Antebi 52), porque el cuento se muestra en extremo cuidadoso de no mostrarla como tal. Sin embargo, el lenguaje de los críticos de Palacio viene salpicado de los términos que se refieren a este personaje en clave denigratoria; Handelsman (1995) designa su cuerpo como “deformado” (10), “deformidad física” (14), “aberración” (10), “grotesco” (19), “monstruo siamés” (18), mientras que Ubidia habla del “engendro siamés” (280) y “el monstruo doble” (281), aunque el texto de Palacio explícitamente desbarata tales lecturas.

Un hilo temático importante que atraviesa el cuento de Pablo Palacio es la aspiración del personaje de auto-definirse como un sujeto único, si bien su cuerpo viene desdoblado. Propongo que se trata de estrategias de una “normalización discursiva” (Shildrick, “This body” 82) para instaurar la unicidad. Las reiteraciones discursivas que pronuncia la protagonista de Palacio acerca de su unicidad, son una manera de conformar y sistematizar su materialidad extraordinaria. Sin embargo, los intentos por demostrar su unicidad revelan más las tensiones que traspasan a este cuerpo fenoménico en sus diversos aspectos y que se observan a nivel de sus experiencias y vivencias corporales (en el pensamiento, la volición, la percepción, la recepción de las sensaciones del entorno, la disposición anímica y la memoria conformada por recuerdos, como se detallará a continuación). Cada uno de estos aspectos da cuenta de una corporalidad altamente ambigua y éste es el *locus* a partir del cual propongo una lectura de lo monstruoso en este relato.

¿Se trata de dos personajes femeninos individualizados que comparten una fisiomorfología única? O, por el contrario, ¿un personaje se ramifica en dos materialidades corporales que se entrelazan? Estas interrogantes, subyacentes en el cuento de Palacio, evidencian de manera magistral que las gemelas unidas ponen en duda la noción del individuo concebido como autónomo tanto mental como corporalmente (Shildrick, “This body” 84). Asimismo manifiestan que “la incidencia de desdoblamiento corporal en que ambos cuerpos son visiblemente humanos, interrumpe la noción occidental referente a la agencia individual y la identidad personal” (Shildrick, *Embodying* 56).⁶³ Así, las gemelas unidas problematizan los conceptos del cuerpo, de la persona, incluso de la muerte, como aquello que concierne a un solo individuo. La profunda ambivalencia que las atañe, muestra la falacia de aplicar un enfoque meramente biológico a la conjunción corporal y, por ende, de las subjetividades.

La situación corporal de la(s) protagonista(s) es extravagante, como se puede apreciar en la descripción que figura en el cuento:

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida– hasta la región coccígea (Palacio 33).

⁶³ ([...] the incidence of corporeal doubling in which both bodies are visibly human is highly disruptive to Western notions of individual agency and personal identity).

Esa corporalidad en que dos formas se empalman a lo largo de la columna vertebral, corresponde a lo que se conoce como las *gemelas unidas propiamente dichas*.⁶⁴ Su esquema corporal se presenta tan ambiguo que me permite entenderlo en términos de lo monstruoso. Mi propósito en esta sección es escudriñar las ambigüedades que conciernen a su imagen corporal, concepto forjado por Paul Schilder (1935) y definido de manera somera como “la imagen de nuestro propio cuerpo [...], la manera en que aparece a nosotros mismos” (cit. en Grosz, *Volatile* 68).⁶⁵ La imagen corporal no es sólo una representación de la manera en que nos vemos ni tampoco una imagen fija de nuestro aspecto físico, sino que abarca toda una gama de imágenes que se van acumulando y que contienden entre sí.

Según Gail Weiss, la imagen corporal es altamente dinámica debido a los constantes cambios que la configuran y reconfiguran (17). Esta afirmación se evidencia en el relato de Palacio en que la protagonista se convierte en la narradora de su propia historia y en que, de manera casi obsesiva, se entrega a comentar diversas imágenes corporales que le corresponden. Se nombra a sí misma como “yo-primera” y “yo-segunda”, denominación que parece reflejar una paradoja lingüística. Esta situación aporética en la que no es posible discernir si se trata de un cuerpo que es dos o, al contrario, de dos cuerpos que forman uno, se traduce perfectamente al nivel del lenguaje, como lo han señalado varios críticos, cuando la designación en plural da lugar a un adjetivo en singular: “mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir –robustecida-” (Palacio 33). La representación positiva de este muy particular cuerpo se confirma en el calificativo

⁶⁴ Existen también los *gemelos unidos parasíticos* donde un gemelo ejerce como el “auto-sitio”, o sea, es formado completamente y funciona orgánicamente, mientras que el otro está incorporado en el cuerpo del primero. El gemelo llamado *parasítico* suele ser/tener sólo la cabeza, las extremidades o el torso.

⁶⁵ (the picture of our own body [...], the way it appears to ourselves).

‘robustecida’ porque la conjunción corporal parece ser una zona especialmente vigorosa y fuerte.

La manera en que el cuerpo de la protagonista de Palacio fragua relaciones con su entorno inmediato tampoco carece de ambivalencias. El posicionamiento que ocupa un cuerpo frente al mundo se basa, según Merleau-Ponty, en dos aspectos fundamentales: la percepción y el movimiento (Weiss 11). Ambos emergen como singularizados en el texto literario de Palacio. Empecemos por los movimientos: las gemelas unidas destacan por sus técnicas corporales exclusivas que conciernen su manera de caminar: “(...) yo-primera voy para adelante, arrastrando a mi atrás, hábil en seguirme (...)”. Pero la sincronía de los movimientos que han logrado a pesar de su dualidad corporal, se dio sólo después de una lucha previa por la dominación en la que yo-primera sale victoriosa y quien a partir de entonces elegirá la dirección en que caminan. Al respecto transcribo un largo fragmento del texto de Palacio:

Debo explicar el origen de esta dirección que me colocó en adelante a la cabeza de yo-ella: fue la única divergencia entre mis opiniones que ahora, y sólo ahora, creo que me autoriza para hablar de mí como de nosotras, porque fue el momento aislado en que cada una, cuando estuvo apta para andar, quiso tomar por su lado. Ella – adviértase bien: la que hoy es yo-segunda– quería ir, por atavismo sin duda, como todos van, mirando hacia donde van; yo quería hacer lo mismo, ver a dónde iba, de lo que se suscitó un enérgico perneo, que tenía sólidas bases puesto que estábamos en la posición de los cuadrúpedos, y hasta nos ayudábamos con los brazos de manera que, casi sentadas como estábamos, con aquellos al centro, ofrecimos un conjunto octópodo con dos voluntades y en equilibrio unos instantes debido a la tensión de fuerzas contrarias. Acabé por vencerla, levantándome fuertemente y

arrastrándola, produciéndose entre nosotras, desde mi triunfo, una superioridad inequívoca de mi parte primera sobre mi segunda y formándose la unidad de que he hablado (33-34).

La coordinación motriz que han conseguido no sólo remite a la supremacía de la yo-primeras por encima de la yo-segunda, sino que también manifiesta que ésta es una manera eficiente de mantenerse erguidas, pues durante su desacuerdo estaban sentadas en el suelo, en la posición de cuadrúpedos. A pesar de que el texto ofrece en clave humorística una imagen corporal de la protagonista como “un conjunto octópodo”, esta representación tiene implicaciones significativas porque el amalgama de extremidades –brazos y piernas que ascienden al ocho-, remite a una noción antigua sobre el exceso de los órganos como un paradigma de la monstruosidad, asunto abordado en el primer capítulo en relación al cuerpo del personaje en “Artemisa” al que le sucede la proliferación insólita de los senos.

En otro momento textual, el relato de Palacio ofrece una detallada descripción de la complejidad que concierne el andar de este personaje tan especial:

en el momento en que estaba apta para andar, y que fue precedido por los chispazos cerebrales "andar", idea nacida en mis dos cabezas, simultáneamente, aunque algo confusa por el desconocimiento práctico del hecho y que tendía sólo a la imitación de un fenómeno percibido en los demás, surgió en mi primer cerebro el mandato "Ir adelante"; "Ir adelante" se perfiló claro también en mi segundo cerebro y las partes correspondientes de mi cuerpo obedecieron a la sugestión cerebral que tentaba un desprendimiento, una separación de miembros. Este intento fue anulado por la superioridad física de yo-primeras sobre yo-segunda y originó el aspecto analizado. He aquí la verdadera razón que apoya mi unicidad. Si los mandatos cerebrales hubieran sido; "Ir adelante" e "Ir atrás", entonces sí no existiría duda alguna acerca

de mi dualidad, de la diferencia absoluta entre los procesos formativos de la idea de movimiento (...). Cuanto a la particularidad de que hayan existido en mí dos partes constitutivas que obedecieron a dos órganos independientes, no le doy sino el valor circunstancial que tiene, puesto que he desdeñado ya el criterio superficial que, de acuerdo con otros casos, me da una constitución plural. Desde ese momento yo-primeramente, como superior, ordeno los actos, que son cumplidos sin réplica por yo-segunda (34).

Así se aprecia que las gemelas unidas de Palacio diluyen la separación tajante entre un cuerpo y el otro. Asimismo el relato desmorona la dicotomía entre cuerpo y mente al “comprobar que existe dentro de este cuerpo doble un solo motor intelectual que da por resultado una perfecta unicidad en sus actitudes intelectuales” (34). En repetidas ocasiones la protagonista insiste en que, pese a su desdoblamiento corporal, se trata de una unicidad subjetiva. Los aspectos fenoménicos de su cuerpo se fusionan de modo que forman una y única subjetividad. De nuevo se ponen en evidencia unas características observadas por Merleau-Ponty dado que las imágenes corporales en Palacio tienden al “equilibrio” y la “coherencia” (Weiss 17-18). Otra técnica corporal que la distingue de los otros personajes del cuento, es la forma en que establece conversaciones con los demás. El texto subraya que no se trata de una subjetividad doble aunque ésta puede “mantener conversación ya sea por uno u otro lado. (...) Si alguno se dirige a mi parte posterior, le contesto siempre con mi parte posterior, por educación y comodidad; lo mismo sucede con la otra” (Palacio 36).

La manera de habitar el mundo (*Lebenswelt*) de la protagonista de Palacio no sólo atañe los movimientos, sino también la percepción, proceso lleno de complejidades en el cuento. La forma en que el personaje se hace cuerpo parece una manifestación literaria de un modelo teórico que propone Elizabeth Grosz, quien en la tradición de Merleau-Ponty y

su concepto de quiasmo, plantea la cinta de *Moëbius* donde la subjetividad fluye desde el interior hacia el exterior constituyéndose en el punto de inflexión entre mente y cuerpo (*Volatile* 22). La propuesta de Grosz supera la división antropológica cartesiana ya que concibe el cuerpo como un instrumento textual que funciona en dos direcciones: es desde y a través de él que se produce la percepción. Por su parte, el cuento de Palacio evidencia la validez de estas concepciones en ambos sentidos:

(...) yo-primera soy quien dirige el paseo y recojo con prioridad todas las sensaciones presentadas ante mí, sensaciones que comunico inmediatamente a yo-segunda. Igual sucede con las sensaciones recibidas por esta otra parte de mi ser. De manera que, al revés de lo que considero que sucede con los demás hombres, siempre tengo yo una comprensión, una recepción doble de los objetos. Les veo, casi a la vez, por los lados –cuando estoy en movimiento– y con respecto a lo inmóvil, me es fácil darme cuenta perfecta de su inmovilidad con sólo apresurar el paso de manera que yo-segunda contemple casi al mismo tiempo el objeto inmóvil. Si se trata de un paisaje, lo miro, sin moverme, de uno y otro lado, obteniendo así la más completa recepción de él, en todos sus aspectos (35).

Es a partir de la dualidad corporal de la protagonista que se genera su percepción descomunal pues ésta abarca un espectro mucho más amplio que el de la mayoría de los demás personajes. Pero además el personaje femenino se posiciona en una situación contraria a los demás hombres, de manera que hace resaltar su diferencia respecto al género masculino.

Conviene señalar que el personaje concibe esta “recepción doble” como una ventaja considerable:

Yo no sé lo que sería de mí de estar constituida como la mayoría de los hombres; creo que me volvería loca, porque cuando cierro los ojos de yo-segunda o los de yo-primera, tengo la sensación de que la parte del paisaje que no veo se mueve, salta, se viene contra mí y espero que al abrir los ojos lo encontraré totalmente cambiado. Además, la visión lateral me anonada: será como ver la vida por un huequito (35).

Al subrayar de nuevo su radical diferencia de la mayoría de los hombres, puede que el texto muestre la otredad del personaje femenino, pero también es posible que, dada la época en que fue escrito no cuidase el uso del término 'hombre' para referirse a la humanidad en su conjunto.

En cuanto a la percepción, la que viene recibida *desde* el exterior se procesa *en* este cuerpo desdoblado también de manera especial dependiendo si fue yo-primera o yo-segunda quien recibió los estímulos externos: “especialmente cuando se trata de recuerdos, mis cerebros ejercen funciones independientes, la mayor parte alternativas, y que siempre están determinadas, para la intensidad de aquéllos, por la prioridad en la recepción de las imágenes” (35). De ahí que la conciencia corporal de la protagonista sea una consecuencia directa de su actividad corporal. Es *desde* su cuerpo singular que se forja la memoria. En las gemelas unidas, los recuerdos e incluso los pensamientos vienen engarzados: “no podría desarrollar dos pensamientos hondos, simultáneamente” (36). De ese modo, parece corroborarse la noción de que las gemelas unidas poseen fronteras fluidas (Shildrick, “This Body” 78). Algo parecido se observa en el texto de Palacio: “los puntos de contacto son infinitos; y no sólo de contacto, puesto que existen órganos indivisibles que sirven a la vez para la vida de la comunidad aparentemente establecida” (34). Esta circunstancia corporal pone en duda sus límites corporales. A pesar de que la corporalidad duplicada de las gemelas unidas es responsable de una *Gestalt*, o de su unidad fenoménica: “[L]as

emociones, las sensaciones, los esfuerzos intelectivos de yo-segunda son los de yo-primera; lo mismo inversamente” (36), existe una interfaz denominada en el relato como “el centro”, un sitio al que confluyen las sensaciones corporales aunque el personaje no puede determinar concretamente su ubicación en su propia topografía corporal: “no sé cómo explicar la existencia de este centro, su posición en mi organismo” (36). De este modo se muestra la porosidad de sus confines corporales. Su unicidad va más allá de la mera unión física que amalgama ambos personajes en el sitio de sus espaldas. La protagonista utiliza la frase “entre mí”, expresión que más que indicar la falta de lógica, muestra la insuficiencia de lenguaje para poder representar una situación corporal tan descomunal. Así, el texto de Palacio diseña una nueva lógica corporal de acuerdo a la cual las otredades somáticas requieren de una nueva manera de relacionarse con el mundo y el lenguaje.

Si nos hemos centrado hasta aquí en señalar unos rasgos que caracterizan al personaje de Palacio, esto se debe a que el texto mismo en la primera parte abunda en detalles sobre la compleja y ambigua conformación corporal de la protagonista. De manera abrupta el relato avisa que expondrá algunos hechos y dejará de lado las observaciones. Se propone esclarecer el origen de esa corporalidad especial al afirmar: “mi madre era muy dada a lecturas perniciosas y generalmente novelescas” (36). Mientras que su marido se encontraba de viaje, entabló una amistad con un médico que “la distraía con unos cuentos extraños que parece que impresionaron la maternidad de mi madre” (37). Que la madre sea la fuente de su condición excepcional, rememora un teorema antiguo conocido como la “imaginación materna” y que consiste en lo siguiente: la progenie considerada como monstruosa, o lo que hoy entendemos como las diferencias somáticas graves, emerge como producto de la imaginación de la madre que imprimió sus marcas sobre el feto. La imaginación materna incitada por las lecturas y las estampas y que causa efectos tan

nocivos, es señalada en *La generación de los animales* de Aristóteles, aunque proviene de un texto perdido atribuido a Empédocles (Huet, *Monstrous* 4). Es decir, se atribuye una influencia dañina a la imagen y los textos que pueden repercutir en la maternidad. Si la corporalidad de los retoños, según esta creencia popular, puede ser modificada por las estatuas y pinturas que la mujer mirase durante la concepción y el embarazo, el cuento de Palacio es contemporáneo de manera irreverente al evocar que las imágenes perjudiciales corresponden a la pintura cubista (Manzoni cit. en Salazar 174) que precisamente se estaba gestando en la época de la edición del relato:

esas peligrosas estampas que dibujan algunos señores en estos últimos tiempos, dislocadas, absurdas, y que mientras ellos creen que dan la sensación de movimiento, sólo sirven para impresionar a las sencillas señoras que creen que existen en realidad mujeres como las dibujadas, con todo su desequilibrio de músculos, estrabismos de ojos y más locuras. No son raros los casos en que los hijos pagan esas inclinaciones de los padres: una señora amiga mía fue madre de un gato (Palacio 37).

Estos cuerpos diferentes, dos enlazados en uno, forman una superficie sobre la cual se negocian los significados por parte de la protagonista misma y también por parte de los personajes de su entorno, principalmente, sus familiares. Su nacimiento espectacular se convierte en la manzana de la discordia en la familia. El padre se muestra incapaz de aceptar su condición especial y “encolerizado, la insultó [a la madre] y le pegó” (37). Además, se evoca un vínculo aquí entre la monstruosidad y lo femenino cuando el texto señala que la madre recibe esta paliza “tal vez con la misma justicia, más o menos, que la que asiste a algunos maridos que maltratan a sus mujeres porque le dieron la hija en vez de un varón como querían” (37). Ya en la obra de Aristóteles, el nacimiento de un ser visto

como “deforme” se equipara con el nacimiento de una mujer (Huet, *Monstruous* 93).⁶⁶ La madre del personaje de Palacio, a pesar de las discrepancias que existen entre una imagen corporal de una niña ideal “de esas que nacen para hacer pucheritos con la boca, zapatear y coquetear” (37), le muestra cierta compasión a la hija, mientras que el padre sólo lo finge ante los demás.

En una ocasión cuando su progenitor amenaza con recluirla en el hospicio a fin de ocultar su visible otredad somática, la protagonista le suplica quedarse en la casa porque se entera de lo qué le podría ser inflingido a su propio cuerpo: “(...) a todos los locos les azotaban, les bañaban con agua helada, les colgaban de los dedos de los pies, por tres días, en el vacío (...)” (38). El rechazo del padre es tal que lo lleva al suicidio para no tener que confrontar esta situación, suceso que la protagonista vive con alivio e incluso alegría. Al cumplir 21 años y recibir la herencia, abandona el hogar y se va a vivir sola.

Debido a su particular anatomía, manda confeccionar unos muebles especiales que se ajusten a sus necesidades particulares. Esta situación es sugerente del aspecto relacional que atañe a la imagen corporal, es decir, ésta se forja tanto en relación con las personas como respecto a los objetos (Weiss 33). En el relato, los objetos singulares son las sillas “anchas, sin respaldo porque soy respaldo de mí misma, y que deben servir por uno y otro lado” (Palacio 39). Asimismo conforme a su arquitectura corporal inusual, las mesas de trabajo muestran un diseño especial al tener “la forma de una bala, perfilada, cuyo extremo anterior es una semicircunferencia (...). El centro está recortado y vacío (...) de manera que

⁶⁶ Algo similar ocurre en otro cuento protagonizado por las gemelas unidas, escrito por el vanguardista español Ramón Gómez de la Serna “Las siamesas” (relato que forma un capítulo de su novela *El novelista* (1923)), en el que su nacimiento se vive con decepción por partida doble: por ser “deforme”, y porque nació una niña y no varón: “Al nacer lloró su madre porque el que las dos estuviesen unidas por la cintura más abajo de los omoplatos, le parecía una doble desgracia, pues no sólo le nacía mujer en vez de varón, sino que la mujer que nació estaba sometida y mediatizada por otra mujer, es decir, sería doblemente desdichada la hija que aparecía con dos rostros, dos corazones, cuatro manos y cuatro pies” (233).

allí puedo entrar yo y mi silla, y tener mesa por ambos lados” (39). Acoplada a los muebles especiales, la corporalidad de la protagonista se reconfigura de tal manera que viene a formar una parte indispensable de ellos.⁶⁷

Respecto a la formación de la imagen, las relaciones con demás personajes cobran importancia. Si recordamos que según el estudioso pionero sobre la imagen corporal, Paul Schilder, ésta “se forma en medio de las imágenes de otros cuerpos que nos rodean, y (...) en esta esfera del cuerpo vivido no hay ‘yo’ sin ‘tú’” (Aisenson 303), es indicativo que la protagonista vive de manera insatisfactoria su manera especial de estar en el mundo, en particular cuando aspira a tener niños en los brazos y hacerlos reír pero éstos huyen despavoridos de ella. Esta escena es sugerente de una de las acepciones culturales que se ha incrustado en los esquemas corporales peculiares al entenderlos como aquello que causa el terror. Otra respuesta que suelen provocar las diferencias corporales -y que resulta igual de intensa aunque viene en signo opuesto- es la fascinación. La protagonista siente que es “para los mediocres como un pequeño dios” (Palacio 41). Aunque la divinización de la otredad somática supone una respuesta mucho más favorable en comparación con la repugnancia y el miedo que inspira en los niños, ubica a la protagonista, sin embargo, en un espacio al margen de la sociedad en la que no participaría si no fuera por el único vínculo social que se reduce a una amiga que mandó fabricar una silla especial para sus visitas.

En la casa de su amiga, conoce a un hombre del que se enamora, situación que da lugar a una nueva reconfiguración en la imagen corporal de la protagonista quien a pesar de los frecuentes intentos de afirmar su unicidad, se percata de la ambigüedad que incumbe a su cuerpo: “[E]ste caballero debía ser motivo de la más aguda de mi crisis” (40). Tanto yo-

⁶⁷ Susan Antebi adelanta una lectura de este fragmento como el ataque ejercido por Palacio al idealismo platónico consonante a sus otros escritos no-ficcionales (60).

primera como yo-segunda se entusiasman por él y esto hace que no sólo sientan celos de una hacia la otra, sino también se arroja luz sobre su compleja situación:

¿Quién yo debía satisfacer *mi* deseo, o mejor *su* parte de *mi* deseo? ¿En qué forma podía ocurrírseme su satisfacción? ¿En qué posición quedaría mi otra parte ardiente? ¿Qué haría esa parte, olvidada, congestionada por el mismo ataque de pasión, sentido con la misma intensidad, y con el vago estremecimiento de lo satisfecho en medio de lo enorme insatisfecho? Tal vez se entablaría una lucha, como en los comienzos de mi lucha, como en los comienzos de mi vida. Y vencería yo-primera como más fuerte, pero al mismo tiempo me vencería a mí misma. Sería sólo un triunfo de prioridad, acompañado por aquella tortura (41, el énfasis en el original).

El texto pone en tela de juicio un efecto que los gemelos unidos suelen tener en sus espectadores. Mucha de la fascinación que existe por ellos proviene de la “curiosidad sexual” (Grosz, “Intolerable” 64), porque sus prácticas amoratorias no son acompañadas de la exclusividad.⁶⁸ La manera en que el texto describe la grieta que provocó el advenimiento del deseo en la protagonista, remite a la *cenestesia*, entendida por Jean Starobinski como la percepción interna del cuerpo propio y basándose en dos factores elementales: la voluptuosidad y el dolor (55-59). Como se aprecia en la cita arriba, el cuerpo doble de la protagonista recibe unos datos cenestésicos a partir del deseo. Los impulsos opuestos y el conflicto surgido entre las partes duplicadas en cuanto a la satisfacción del deseo, ponen en duda su supuesta unicidad. La discordia cenestésica entre las dos formas ensambladas en

⁶⁸ Por poner un ejemplo, este tema constituye el meollo de la intriga narrativa en otro cuento sobre los gemelos unidos: “Petition” (“Súplica”) de John Barth (en la colección de cuentos *The Lost in the Funhouse* (*Perdidos en la casa encantada*) de 1969) que desarrolla las complejidades del encuentro sexual entre los hermanos inseparables y un personaje femenino llamado Thalía.

una sola, señala una aguda ambivalencia respecto a su corporalidad, y por ende, su subjetividad.

Las imágenes corporales que se despliegan en la fantasía del personaje, tienen que ver con un espacio inter-corpóreo fraguado en el encuentro amoroso deseado y anticipado. De este modo se amplía la imagen corporal del personaje para incluir al otro: “venía enseguida a mi imaginación la manera cómo podía dar ese abrazo, con los brazos de yo-primera, mientras yo-segunda agitaría los suyos o los dejaría caer con un gesto inexpresable. Si era un beso, sentía anticipadamente la amargura de mi boca de ella” (40). Para referirme a las zonas de contacto corporal con el otro son específicas –los brazos y los labios- emplearé el término de “bisagras inter-corpóreas” (Csordas 111) que propician la comunión amorosa imaginada.

Estas partes corporales funcionan como superficies que, de acuerdo a Sara Ahmed, podemos sentir únicamente cuando se las ‘imprime’ en el encuentro con los demás (“The contingency” 20). Aunque en Palacio esta impresión sobre el soporte corporal no es vivida sino sólo es imaginada, produce efectos en la conciencia corporal de la protagonista que se percata de su desdoblamiento. A partir de la posibilidad del contacto con el otro emergen no sólo sus superficies corporales, sino también una pugna. El lugar del contacto se convierte en una zona de conflicto. El exceso corporal –al tener cuatro manos y dos labios- interrumpe la espontaneidad que se daría en las situaciones cotidianas. Mediante esta complejidad corporal surgen las interrogantes ¿a cuál de las dos abrazar y de qué manera? El abrazo manifiesta así la “ansiedad normativa” (Shildrick, “This Body” 80), el cuerpo de la protagonista en tanto que excede lo normal, se muestra preocupado porque su particular materialidad corporal no entra en la economía afectiva-sexual normativa.

La protagonista anuncia “he sentido una insistente comezón en mis labios de ella” (Palacio 42). Dicha descripción parece comprobar la noción de Ahmed acerca de la formación del cuerpo: dependiendo de la intensidad de las experiencias somáticas, una cobra conciencia de las superficies corporales (Ahmed, “The Contingency” 21). Los labios de yo-segunda funcionan como una superficie dinámica que se va extendiendo, pues a medida que se agrandan estos labios en la imagen corporal de la protagonista, adquieren mayor importancia (Grosz en Ahmed, “The Contingency” 22). Partiendo de Ahmed, la comezón, sensación corporal desagradable, es lo que le confiere a la protagonista de Pablo Palacio, la conciencia acerca de la frontera corporal. El picor supone un desvío de las experiencias corporales habituales y, además, va en aumento: “[L]uego apareció una manchita blancuzca, en el mismo sitio, que más tarde se convirtió en violácea; se agrandó, irritándose y sangrando” (Palacio 42). De la comezón se pasa a la irritación y al sangrado. Tal intensificación de sensaciones corporales es lo que crea la superficie de esta parte dual de su cuerpo (Ahmed, “The Contingency” 22). Otro aspecto crucial para la reconfiguración de los límites en las gemelas unidas de Palacio tiene que ver con las sensaciones dolorosas. En esta línea, Ahmed señala:

Es mediante la intensificación de las sensaciones dolorosas que los cuerpos y mundos se materializan y toman forma, o el efecto de la superficie, la frontera y la fijeza se produce. Claramente, decir que las emociones son fundamentales para la formación de superficies y fronteras, es también sugerir que lo que las ‘hace’ también las deshace. En otras palabras, lo que nos separa de los otros también nos vincula a ellos (“The Contingency” 20).⁶⁹

⁶⁹ (It is through the intensification of pain sensations that bodies and worlds materialize and take shape, or that the effect of surface, boundary and fixity is produced. Clearly, to say that feelings are crucial to

Al dolor le acompañan otras emociones como el odio y los celos, y todas ellas sirven para delinear las fronteras entre yo-primeras y yo-segundas, y además cuestionar la unidad que con tanta tenacidad ella procura establecer. De manera parecida a como los sentimientos ocasionados por el enamoramiento provocan un disturbio en su integridad corporal, ésta resulta perturbada también por una nueva experiencia, y ésta tiene que ver con el dolor. Este hecho parece corresponder al planteamiento de Jean Starobinski cuando afirma que otro origen de las informaciones cenestésicas es el dolor. Como consecuencia del padecimiento de la protagonista sucede una reorganización de su esquema corporal, otra más entre tantas, porque la enfermedad subraya que la inscripción de los significados se desarrolla sobre el cuerpo de ambas protagonistas y no sólo de una. Ocurre el conocimiento corporal acerca de la dualidad.

La paradójica frase ‘mis labios de ella’ que desafía la concordancia entre los posesivos, el verbo y las actantes, es una buena muestra de que la cenestesia refuerza la ambigüedad de este cuerpo bifurcado en dos: “[S]i no fuera por esos dolores insistentes que siento en mis labios... En mis labios... bueno, ¡pero no son mis labios! Mis labios están aquí, adelante; puedo hablar libremente con ellos... ¿Y cómo es que siento los dolores de esos *otros* labios?” (42, el énfasis en el original). Si entendemos la enfermedad como un lenguaje somático más (Weisz, *Dioses* 19), podríamos plantearnos ¿qué significado esconden los labios dolorosos y enfermos de yo-segunda? A lo largo del relato es yo-primeras quien es la única voz narrativa aunque afirma que las dos partes tienen la facultad de desarrollar una conversación. Sin embargo, yo-segunda se ha quedado silenciada, existe únicamente como extensión de yo-primeras. Siguiendo la noción de Drew Leder sobre el

the forming of surfaces and borders, is also to suggest that what ‘makes’ those borders also unmakes them. In other words, what separates us from others also connects us to others.)

“cuerpo ausente” que surge en la conciencia sólo a partir de alguna dolencia y así deja de ser ausente (en Ahmed, “The Contingency” 21), conjeturo que la enfermedad brota en los labios de yo-segunda como una manera de expresarse, confirmar la presencia de la parte oculta y velada del cuerpo de la protagonista.

Los síntomas corporales –la comezón y el dolor- en dos ocasiones son calificados como “insistentes”, hecho que acaso señala que el aparente equilibrio de la imagen corporal ofrecida por yo-primera está siendo cuestionado por la persistencia de yo-segunda de darse a conocer. Mediante el dolor en los labios se expresa su presencia en el mundo y se agudiza la conciencia de su corporalidad. Además, el dolor funciona como un síntoma de la enfermedad que adviene a yo-segunda y que se expande por todo su cuerpo: “[H]a venido el médico y me ha hablado de proliferación de células, de neoformaciones” (Palacio 42). La enfermedad se percibe habitualmente como una experiencia que atañe a un único cuerpo doliente, pero en el caso de las gemelas unidas, esto resulta distinto también. En Palacio se problematiza la noción de la superficie corporal en el sentido de la membrana que envuelve el cuerpo y protege el interior del organismo de su entorno. En el caso de las gemelas inseparables, las fronteras que acotan la superficie corporal difícilmente se pueden delimitar. Son permeables a tal punto que llegan a ser indistintas, lo exterior y lo interior del cuerpo de yo-primera y yo-segunda se funden y confunden.

Las fronteras y las superficies corporales se encuentran también al interior de su organismo conjunto, pues comparten el flujo sanguíneo: “[E]sta dualidad y esta unicidad al fin van a matarme. Una de mis partes envenena al todo. Esa llaga que se abre como una rosa y cuya sangre es absorbida por mi otro vientre irá comiéndose todo mi organismo” (42). Las transfusiones entre las dos fracciones corporales exceden la mera unión sanguínea. Los puntos de contacto son múltiples e imposibles de demarcar con precisión

(“entre mí”). A su vez, la imagen plástica de una herida grave no sólo concentra las sensaciones dolorosas, sino que “funciona como una huella de la superficie de otra entidad (no importa cuán imaginaria) que se ha impreso sobre nosotros” (Ahmed, “The Contingency” 21).⁷⁰ Los labios heridos, convertidos en una úlcera sangrante forman la contraparte del motivo anterior de los labios anhelantes en los que no se imprimió el beso deseado. El que el organismo de la protagonista esté siendo devorado, se ofrece como una metáfora expansionista de la enfermedad que gana territorios de su cuerpo.

La protagonista organiza sus experiencias dolorosas haciendo un relato sobre ellas, relato escueto pero significativo en el que somete el dolor a una lectura en la que se lanza una mirada retrospectiva a su vida para considerar de dónde le(s) sobrevino la enfermedad: “[D]esde que nací he tenido algo especial; he llevado en mi sangre gérmenes nocivos” (Palacio 42). De esta manera reconfigura de nuevo su imagen corporal, esta vez al percibirse como portadora de los agentes dañinos. La enfermedad según la narra no es algo foráneo, infligido a su cuerpo desde fuera por elementos externos, sino le es autóctona, procedente de un espacio endosomático. Aunque el texto de Palacio no lo especifica, los críticos han comentado que se trata de la “enfermedad venérea” (Handelsman, Antebi), guiados a mi parecer no tanto por la descripción que se da del cuerpo enfermo en el cuento, sino por el afán biográfico de leer el relato a la luz de la vida de su autor quien sucumbió a la sífilis. Me resulta sospechosa esta lectura porque la sífilis se contagia casi exclusivamente por vías de transmisión sexual, mientras que el cuento detalla que la protagonista no tuvo encuentros de tal índole. Además, Pablo Palacio escribió este cuento cuando tenía 21 años y aún no estaba contagiado. Cualquiera que fuera el origen de la

⁷⁰ (functions as a trace of where the surface of another entity (however imaginary) has impressed upon us [...]).

enfermedad en el relato, este tema es de gran importancia para mi enfoque porque pone en tensión las dos partes corporales y cuestiona la supuesta unicidad de la protagonista.

En el proceso de deslindar los significados del dolor y la enfermedad terminal, la protagonista hace realineaciones entre su cuerpo y su persona de modo que extiende la gama de sus imágenes corporales y les añade otra: "...Seguramente debo tener una sola alma... ¿Pero si después de muerta, mi alma va a ser así como mi cuerpo...?" (Palacio 42). Así se evocan antiguas discusiones acerca de la existencia de un alma o dos en los gemelos unidos, debate que en los tiempos actuales se traduce en las reflexiones sobre la subjetividad (Shildrick, "This body" 81).⁷¹ Cuando el cuento de Palacio oscila entre la unicidad o la dualidad en la protagonista, echa por la borda la sentencia unánime de Sartre que adorna este análisis en forma del epígrafe, pues las gemelas unidas ni nacen solas como tampoco mueren solas. A pesar de la inminencia de la muerte acarreada por la "proliferación reventada de los labios", el relato termina en tono jocoso con una interjección "[U]f!" (Palacio 4) que aligera el sentido de la fatalidad.

A lo largo del análisis del cuento de Palacio hemos visto que los dos cuerpos entroncados forman un soporte para que el texto literario reparta múltiples imágenes corporales que fluctúan entre uno y dos así como el yo el otro. Al demoler estas dicotomías, las gemelas unidas con toda razón hacen justicia al título "La doble y única mujer". Quebrantan el concepto de la subjetividad como una y única, pues ellas son conformadas por un doble yo. La unicidad frente a la dualidad se erige como una oposición que no puede ser resuelta a modo de una superación, sino que da lugar a una serie de titubeos. Como si se

⁷¹ Para determinar si los gemelos unidos contaban con un alma o dos, en el siglo XIII, los manuales para los sacerdotes adoptaron el siguiente criterio: si existían dos torsos separados y cada uno tenía un corazón que latía, o se trataba de dos cabezas separadas, entonces la criatura tenía dos almas separadas y debía ser bautizada dos veces. La primera autopsia en las Américas, que data del siglo XVI, se realizó en el cadáver de unas gemelas unidas debido a que un clérigo del Santo Domingo no estaba seguro si había bautizado un alma o dos (Schwartz 50-51).

tratara de una cinta de *Moëbius*, el cuerpo de la protagonista de Palacio se repliega desde una parte somática hacia la otra y las dos se constituyen de manera recíproca.

En este capítulo se ha leído lo monstruoso como un equivalente de la ambigüedad. Los cuerpos de las protagonistas analizadas no se pueden clasificar a la ligera según las categorías. En “Icera” surgen dudas respecto a su edad y las razones de su estatura disminuida, mientras que la doble y la única mujer es el epítome de la condición ambivalente que caracteriza al personaje o a los personajes de este cuento. En Ocampo así como en Palacio los cuerpos desconcertantes problematizan la noción de un cuerpo normal mediante el alto grado de ambivalencia que entrañan y de esta forma remiten a la monstruosidad. Tanto Icera como la mujer duplicada de Palacio destacan por su manera extraordinaria de habitar el mundo narrativo, pues hacen transacciones muy particulares con su entorno. En ambos cuentos, unos muebles especiales son fabricados para cumplir con las necesidades específicas de los personajes.

En los dos cuentos, las emociones tienen un rol preponderante ya que generan imágenes corporales. La disposición afectiva anómala de Icera produce su cuerpo inusual. A su vez, en Palacio las emociones y sensaciones corporales como el deseo y el dolor disparan una imaginaria somática oscilante. Pero las emociones especiales también nos pueden ocurrir durante el acto de lectura de estos cuentos. Quizás nos sentimos atraídos, quizás desagradados por sus otredades somáticas, pero probablemente tengamos el impulso *voyeurista*. Lo fascinante de estos personajes consiste en que vuelven a algunas categorías conceptuales (edad, estatura, división entre cosas y personajes en Ocampo; uno/ dos, el yo/ otro en Palacio) cuando no inoperantes entonces falibles e insuficientes. Como consecuencia, se nos despoja de estas categorías que ya no sirven como anclaje que hace referencia a nuestra manera de estar en el mundo. Sus cuerpos altamente ambivalentes nos

devuelven la mirada hacia nosotros mismos y nos invitan a que nos observemos bajo una nueva luz que muestra lo difuso de nuestros propios cuerpos. Las interrogantes que surgen de los textos literarios de Ocampo y Palacio se pueden extender para abarcar la situación que atañe incluso a los lectores y para que nos cuestionemos parafraseando a Donna Haraway: ¿dónde terminan (y dónde empiezan) nuestros cuerpos?⁷² La dinámica que caracteriza las relaciones entre personajes será problematizada en el siguiente capítulo, concretamente en relación a la pareja formada entre madre e hija. Si hemos visto que en Palacio la imaginación materna tiene un rol decisivo en la configuración del cuerpo excepcional de la protagonista, a continuación se detallará la figura de la madre en relación a la monstruosidad.

⁷² La autora cuestiona: “Why should our bodies end at the skin (...)?” (Por qué nuestros cuerpos deberían terminarse en/con la piel)” (“A Cyborg” 178).

IV. MADRES E HIJAS, CÓMPLICES EN LO MONSTRUOSO

*We are, none of us, 'either' mothers or daughters;
to our amazement, confusion, and greater complexity, we are both.*

Adrienne Rich, *Of Woman Born*

El que la figura de la madre estuviera relacionada con la monstruosidad no es novedad alguna, pues tales reverberaciones se encuentran dispersas en numerosos textos de carácter literario, mitológico, filosófico, etc. Dada la proliferación de las madres monstruosas a lo largo de la historia cultural, ¿qué finalidad política tiene el hecho de que unos cuentos contemporáneos hagan referencia a este personaje? Dos textos literarios: “Consagradas” (1996) de Diamela Eltit (Chile 1949-) y “Tiempo de las frutas” (1966) de Nélide Piñón (Brasil 1937-) cuestionan y descentran el personaje de la madre monstruosa. Aunque en estos relatos la monstruosidad recae en una primera instancia en el personaje materno, las aristas monstruosas también se delinean en el personaje de la hija. En total, parece que la monstruosidad es el rasgo distintivo de las dos parejas formadas entre madre e hija en los cuentos de Eltit y Piñón.

En estos cuentos, aunque el personaje de la madre se puede interpretar mediante el paradigma monstruoso, es preciso señalar que su monstruosidad viene aprobada y reforzada por parte de la hija. Cada uno de los personajes femeninos que se verán en este capítulo permite realizar una lectura en términos de lo monstruoso, pero lo que me ocupa en particular es la dinámica entre ellos. Al contrario de muchas representaciones artísticas en las que la carga monstruosa pesa sobre la madre, en estos dos textos literarios se desvía hacia la genealogía femenina. Los lazos corporales entre madre e hija forman una situación

compartida. Sus corporalidades textuales están vinculadas al grado que la monstruosidad se manifiesta en sus intersticios.

Otro asunto teórico a mencionar, antes de procurar un análisis más detallado de las dimensiones monstruosas en los cuentos de Eltit y Piñón, es que ambos relatos están empapados de los códigos de lo abyecto (concepto comentado en el segundo capítulo de este trabajo): no sólo lo nombran explícitamente en cuanto tal y utilizan sus sinónimos (asco, repulsivo, repugnante), sino que además presentan corporalidades que pueden despertar las sensaciones de lo abyecto en los lectores. Me interesa detectar si ¿existen los sitios de fuga en los textos de Eltit y Piñón que a primera vista simplemente reproducen las estrategias de representación del personaje materno en términos de lo abyecto? ¿Estas fugas que se apartan de la normatividad, consisten en el mero hecho de *mostrar* la monstruosidad femenina, o abarcan también otras estrategias textuales? ¿Podríamos decir que en el caso de “Consagradas” y “Tiempo de las frutas” se trata de reescrituras radicales que van a contrapelo de lo abyecto? O, al contrario, ¿la repetición voluntaria de las representaciones que signan a la mujer como monstruo son ya una subversión en sí que las destituye? Estas interrogantes son sólo algunas que surgen de estos textos intrépidos.

“Consagradas”, Diamela Eltit

*We may have got rid of the gods but we have not got rid of disgust,
which is a version of religious horror.*

J. M. Coetzee, *The Lives of Animals*

La gran importancia que cobra la figura materna en el cuento de Diamela Eltit, se confirma en la inclusión de este texto en la antología *Salidas de madre* (1996), rótulo que anuncia el proyecto literario de varias autoras chilenas de ofrecer sus reescrituras de la maternidad. En el caso de Eltit, la voluntad de sobrepasar el guión materno convencional se lleva a cabo mediante el proceso escritural que muestra a la madre -pero también a la hija- a través del prisma de lo monstruoso. Lo estrecha que es su relación materno-filial se señala ya en el título “Consagradas”, calificativo que las atañe a las dos.

Desde esta primera pista textual remontándose a la forma litúrgica de la misa en la que se consume el *Corpus Christi*, el relato profesa su intención de examinar la iconografía religiosa cristiana, o para ser exactos, imágenes del catolicismo romano, ya que únicamente en él (y no en las demás denominaciones cristianas) figura la consagración en cuanto a la transubstanciación, es decir, se respalda la creencia de que el pan y el vino cambian su sustancia durante la eucaristía transformándose en el cuerpo y la sangre de Cristo. Dado que la eucaristía a menudo es interpretada como antropofagia simbólica, no es de extrañar que el cuento de Eltit elabore el rompimiento del tabú que prohíbe el consumo del cuerpo humano. Éste será uno de los hilos que ubica al cuento respecto a la problemática de la monstruosidad.

La narración de Diamela Eltit presenta cierto paralelismo con la fabulación del cuento “Icera” de Silvina Ocampo en el cual a partir de una catacresis, o metáfora desgastada –“es una muñeca” refiriéndose a una niña- se crea un universo narrativo propio (ver el Capítulo III). En una estrategia similar, como si evocara una expresión del habla popular, el inicio del relato de Eltit evoca otra catéresis, esta vez refiriéndose a la *madre asfixiante* con la que se designará a una madre sobreprotectora que deja poco espacio vital a sus retoños. La situación narrativa en que “el primer ataque de tos es confundido con el

primer ataque de asma”, y por la que la hija se queja: “Madre, no puedo respirar” (Eltit 97), abre el relato a manera del telón de fondo. Cabe señalar que el uso de la metáfora teatral no es casual aquí: el cuento está estructurado, sugiero, en varios actos y cada uno de ellos es inaugurado por un ataque de asma que padece la hija mientras que va narrando la historia de su relación con la madre. La tos y el asma en tanto síntomas corporales son significativos en el cuento, pues mediante ellos el personaje de la hija expresa su inconformidad respecto a la madre quien claramente es la figura dominante de las dos. El tropo de la madre opresora es llevado a los extremos cuando el personaje materno se perfila como un monstruo: con sus dientes va mutilando los dedos de su hija uno por uno dejándole apenas un muñón.

A pesar de que la *madre-caníbal* forma uno de los aspectos de lo monstruoso femenino (Creed 69), prefiero utilizar el término *antropófaga* debido a que éste –al ser destituido de las connotaciones históricas y mitopoéticas incrustadas en el concepto de canibalismo-,⁷³ parece ser más apropiado para delimitar a este personaje. La madre antropófaga interviene en el mapa corporal de la hija de manera extremadamente violenta: le arranca un dedo con sus dientes.⁷⁴ En consecuencia, la hija se ofrece como una imagen de la herida sangrante y deviene así en una encarnación plástica de lo *monstruoso femenino*, según sugiere Barbara Creed (126). Esta teórica argumenta el carácter monstruoso de lo femenino representado como una llaga, partiendo de la teoría freudiana de la castración. Mi

⁷³ El término "caníbal" fue acuñado por Cristóbal Colón quien confundió a los caribes o *cani-ba* como se autodenominaba esa raza indígena en las islas del sur de las Indias Occidentales en el momento de su descubrimiento por los españoles a fines del siglo XV-, con el pueblo que creyó haber encontrado y que habitaba las tierras chinas del gran Khan (lo que le sonaba al “canino” o perruno en latín). Aunque él no presencié ninguna práctica antropofágica, difundió el rumor de que los caribes eran canibales (Holden 15).

⁷⁴ Observo una semejanza con un personaje femenino entregado a la antropofagia que protagoniza la obra teatral *La Nona* (1977) del argentino Roberto Cossa. El apetito insaciable de esta matriarca es responsable de la ruina de los demás miembros de la familia a los que devora simbólicamente: todos terminan muertos menos ella.

propósito no es desenmarañar la concepción según la cual al cuerpo femenino presuntamente le falta un sexo visible y exterior, y por tanto ha sido castrado, sino apropiarme de la idea que señala el efecto monstruoso de una herida grave.

En el cuento de Eltit aunque la hija es renuente a la amputación, no manifiesta su discordia abiertamente, por el contrario acaba por aceptar esa práctica sangrienta; conformidad manifestada a nivel lingüístico (“-Devuélveme mi dedo, suelta mi dedo, quédate con mi dedo. Está bien. Haz lo que se te antoje”), así como al gestual (“Estoy furiosa, internamente furiosa y te hago un dulce gesto de despedida con mis cuatro dedos”) (97). La acción atroz que comete la madre antropófaga la hace vomitar la sangre de la hija. Esta escena narrativa abunda en las figuraciones de lo abyecto: el cuerpo de la hija es violentado mientras que la madre expulsa la sangre ingerida. Así se tambalean la división del interior y el exterior de sus corporalidades: la sangre que fluía dentro del cuerpo de la hija emerge en la superficie, entra al tracto digestivo superior de la madre quien al final la expulsa fuera de sí. El cuerpo lisiado corrobora lo señalado por Sara Ahmed de que la herida es un lugar en que es el otro quien *imprime* sus huellas sobre nosotros (*The Cultural* 24). En el lugar de la mutilación, la madre ha dejado una impresión indeleble sobre la hija.

Es a partir de la sangre que rezuma de la herida de la hija, sangre que la madre engulle y se empapa de ella, que estas dos corporalidades entran en lo que llamo una *economía de trasvase*, es decir, sus cuerpos se transfunden. Pero la sangre no sólo circula entre ellas dos, sino que este motivo en cuanto símbolo recorre un itinerario en el cuento a lo largo del cual se reitera, si bien su contextualización cada vez brinda nuevos significados. Al mencionar la hija: “soy sangre de tu sangre” (Eltit 97) se hace una clara alusión a la fórmula pronunciada en el rito eucarístico.

En relación a la eucaristía, Luce Irigaray comenta el caso curioso de una mujer a la que le daba terapia clínica y quien en el preciso momento en que el sacerdote articulaba estas palabras que forjan el contrato entre el padre e hijo espiritual, ella empezaba a sangrar (Irigaray en Mulder 62). A partir de esta anécdota Irigaray desentierra la dinámica del género en que posa el sacrificio eucarístico, ya que su realización es vedada a las mujeres. Irigaray afirma: “el ritual de la eucaristía vuelve a representar el matricidio originario de nuestra cultura” (Mulder 62). Este sacrificio esconde otro, donde el signo femenino ha sido eclipsado, y en especial, en el cual la relación de las mujeres con sus madres ha sido obstruida. Las observaciones de Irigaray se vuelven más problemáticas si se leen junto con el cuento de Eltit en el que ambos personajes que entablan el contrato consanguíneo entre sí son del género femenino. Además, el argumento narra algo que se asemeja más a un filicidio que al matricidio. ¿Eso quiere decir que independientemente de si lo femenino cambió de lugar en la consagración, no importa si es su sujeto o bien el objeto, esta práctica llevará el cuño de la violencia? Al respecto, el texto de Eltit no da respuestas rotundas sino que esparce dudas. Depende de los lectores cómo se contextualizará el papel que desempeña el personaje materno. Así, algunos críticos literarios leen la figura de la madre en “Consagradas” exclusivamente en los términos de la crueldad despiadada (Llanos 118-119), mientras que en mi lectura el texto se rehúsa a prestarse a las lecturas unívocas sobre la relación entre el cuerpo sufriente de la hija y el cuerpo de la madre que lo somete.

La eucaristía no es la única práctica religiosa evocada en el relato. En él, a la par que se desmiembra el cuerpo textual de la hija, se descosen también varias tradiciones textuales y culturales que giran en torno al cuerpo vulnerado. Una de ellas es la que corresponde al fenómeno del éxtasis religioso de las monjas medievales, como se observa en la descripción de la hija mutilada: “[C]uatro dedos y un orificio. Un orificio bellamente

circunscrito (...)” (Eltit 98). La imagen del orificio redondo en la palma de la mano podría ser una cita de los *stigmata*, o improntas de sangre que recibían las religiosas en sus cuerpos como remembranza del sufrimiento de Cristo. La reescritura del cuerpo sangrante en Eltit en el que se amalgaman dos prácticas de devoción religiosa, la consagración eucarística y los estigmas, tiene su fundamento en unas circunstancias históricas. Según señala la historiadora Caroline Walker Bynum, cuando en el medioevo los sacerdotes prohibieron participar en la eucaristía a los laicos, y en particular a las mujeres, las monjas devotas empezaron a exhibir las marcas del martirio cristiano y así sus propios cuerpos mostraban el culto a la sangre (cit. en Biale 85). El cuento contemporáneo establece vínculos con unos hechos de la historia social sobre la vida de las mujeres.

Otra tradición cultural rememorada en el cuento es la de las santas y mártires cristianas a las que se le amputaron ciertos órganos, como los ojos a Santa Lucía o el pecho a Santa Águeda.

En “Consagradas” la parte corporal en la que se ensaña la madre es la mano derecha, considerada por la hija como “la más valiosa de sus pertenencias” (97), pues esta mano es el vehículo que le sirve para escribir. En la reescritura de Eltit respecto a lo femenino, este signo ya no se vincula (como en el caso de las santas mencionadas) ni con la vista, ni con la sexualidad como aspectos más relevantes de la feminidad, sino con el ejercicio de la escritura. Éste se conforma como un espacio de resistencia frente a la voracidad de la madre.

Si en la tradición cristiana se conservaban algunas partes corporales como reliquias religiosas y éstas involucraban de preferencia los huesos de las personas consideradas santas, en “Consagradas” este papel le toca al dedo desgajado del resto del cuerpo de la hija: “mi madre (...) guarda mi dedo descompuesto y reblandecido en uno de sus pequeños

cofres. Acaricia mi dedo de noche, lo reverencia, se felicita. Mi dedo masacrado es el chupete al que se aferra mi madre” (100). Así se trastocan los papeles correspondientes a una temprana relación entre madre e hija: el personaje materno es el que parece comportarse de manera infantil cuando se entrega ritualmente a morder, devorar y succionar.⁷⁵ Esta escena tiene ecos de la monstruosidad no sólo por el desgarramiento corporal, sino también porque el dedo-reliquia se encuentra en un contexto poco común, singular (ver capítulo I). Hecho que conecta con el siguiente capítulo que se ocupará del rol que tienen los traslados por el espacio para/con la monstruosidad.

El cuerpo de la hija es un territorio sobre el cual se libra una batalla entre los dos personajes femeninos:

Sigo caminando plagada de alergias que me toman de la cabeza a los pies. Hoy, el lóbulo de mi oreja, mañana, una parte central de mi estómago, después, el codo, lo sé, para luego enroncharse el muslo y el ojo, la encía. ¿Qué sería de mí sin la alergia? Mi alergia se dispara con el polvo, el polen, el pulso, las pelusas, el pelo de mi madre. Cuando mi madre me pone su pelo encima, la alergia no me concede ni siquiera un segundo de tregua (100).

Cuando la alergia va conquistando partes de su cuerpo, esta enfermedad crónica le sirve para elaborar sus propios procesos identitarios que se rebelan contra la madre. Los hilos que vinculan el relato de Eltit con el tema monstruoso son múltiples. En la cita se puede detectar la imagen de una madre castrante cuyo pelo abundante me hace recordar la cabellera de Medusa, monstruo mitológico femenino por excelencia.

⁷⁵ Una reliquia corporal similar aparece en la novela argentina *Cola de lagartija* (1983), de Luisa Valenzuela, en la que un dictador venera el dedo cortado del cadáver de Eva Perón y se sirve de él para falsificar su firma. De esta manera, el motivo literario crea vasos comunicantes entre los textos de Eltit y Valenzuela donde ambos trabajan la violencia como el desmembramiento, la progresiva pérdida y destrucción.

Una vez rota la barrera del cuerpo de la hija, éste se vuelve presa fácil de nuevas intrusiones, al ser invadido por los elementos patogénicos:

dejar mi orificio expuesto a una de las tantas infecciones que amenazan con la picazón. Si mi orificio se infecta. Ah, si mi orificio se llegara a infectar, sé lo que tendría que hacer para despejarlo. No lo haré, jamás dejaré que nadie examine mi orificio, ni me rasque el orificio, ni pretenda curarme el orificio. Es mío. Mío y de los dientes sagrados de mi madre (100).

La perforación en el cuerpo de la hija sirve como un punto de contacto y unión entre los dos personajes -“sus dientes traspasaron mi palma” (98)-, y a la vez es un lugar de contaminación, lo que confirma la idea de la antropóloga Mary Douglas (1966) acerca de las aberturas corporales cuya función es la de establecer el contacto y al mismo tiempo fungen como la entrada de contaminación al organismo. A partir del orificio de la hija en que se clavan los dientes de la madre, se forma un espacio trans-corpóreo entre estos dos personajes. El cuerpo de la hija es un campo de batalla, pero también es un sitio de transacciones y negociaciones, ya que en él se hacen acuerdos y a través de él se profundiza en el vínculo materno-filial. Al ritual en que se alternan la infección y una posible purificación se añade el elemento de lo sagrado. El motivo de los dientes sagrados de la madre castrante podría ser un parangón del motivo de la *vagina dentata*, estudiada por Mircea Eliade como una representación de lo femenino como “el sexo que muerde, el sexo que come, el sexo que castra” (Santiesteban Oliva 244). Emerge otro subtexto cultural, el de la vagina dentada que tradicionalmente entiende a la mujer como un monstruo.

Pero la monstruosidad no se acota exclusivamente del lado de la madre o de la hija, sino que está flotando entre estos personajes, enganchándolas a las dos. La hija cumple 60 años, lo que las convierte en un par de mujeres de edad avanzada (Eltit 100). En su unión

simbiótica comercian con la sangre; ésta se derrama copiosamente de la hija pero también es la razón por la que la madre se queda exhausta, aunque ella misma no la pierde: “[U]na hemorragia de proporciones que nos dejó a ambas extenuadas, acurrucadas y mudas contra la pared” (101). De alguna manera la pérdida de sangre les sirve para fortalecer su vínculo y a la par revela la complacencia de la hija en esta relación de cuño sadomasoquista. *Cuerpo a cuerpo*,⁷⁶ empiezan a repetirse, reflejarse uno en el otro. El escurrimiento sanguíneo podría interpretarse, siguiendo lo arriba mencionado por Irigaray, como una muestra de que nuestro orden simbólico se ensaña contra lo femenino. En el cuento “Consagradas”, la herida de la hija da muestras de que ha habido otro sacrificio. Su facultad de escribir ha sido obstaculizada al quedarse con una mano manca.

Junto con la sangre existe otra secreción corporal, la saliva, que vigoriza el nexo intercorporal entre ellas: “[O]tra vez uno de mis dedos mutilados en su boca, oscilando entre sangre y saliva. Otra vez el dolor” (Eltit 101). Se rememoran así unas prácticas recurrentes de lastimar el cuerpo femenino. Pero la hija no desea participar de las convenciones culturales que otorgan valor al cuerpo lesionado y que lo producen como un espectáculo para ser visto:

Tengo tres dedos en la mano derecha y mi orificio está a la vista de cualquiera.

Pliego mis tres dedos y me cubro como puedo. Apenas puedo tapar mi orificio y veo cómo las miradas se detienen en mi deformidad:

-Tápate- me dijo mi madre (101).

El interés morboso que muestran los demás por su cuerpo despedazado da claras señas de lo que se ha venido a llamar la *cultura de la herida* en la que “la noción misma de

⁷⁶ La frase que utilizo evoca el título del ensayo “Le corps-à-corps avec la mère” de Luce Irigaray, si bien en él la autora esboza una dinámica entre madre e hija con rasgos diferentes a los trabajados por Diamela Eltit.

la vida social se vincula a las excitaciones [que despierta] el cuerpo roto y abierto, el individuo roto y expuesto, como espectáculo público]” (Mark Seltzer cit. en Slattery 7).⁷⁷ El texto de Eltit señala que son los otros personajes los que fabrican este cuerpo deformado en términos de un espectáculo, al que dirigen sus miradas y las posan en él.

Si en esta instancia narrativa su identidad se descompone en términos de una situación corporal –“Tres dedos, la alergia y el orificio” (Eltit 101)-, este reduccionismo corporal no limita a la madre a querer entrar en una economía mimética en la que imita a la hija: “[M]i madre me copia descaradamente de la misma irredargüible⁷⁸ manera en que una puesta de sol imita a una puesta de sol, de modo irritante en que una lágrima repite a una lágrima y mi sombra a mi sombra” (101). Las acciones imitativas que se despliegan entre los dos personajes hacen eco de la relación mimética que el cuento de Eltit guarda con los textos y prácticas sobre la *imitatio Christi*, o emulaciones del sufrimiento del Cristo crucificado y específicamente del derrame de sangre. La mimesis dirigida a la tradición cristiana funciona a dos niveles: se tematiza a lo largo del argumento del cuento, pero también el texto se posiciona con fines paródicos hacia un cierto entorno cultural. El mecanismo mimético al que se dedica la madre es una manera simbólica de volver a ejercer la antropofagia. Devora la identidad de la hija y se identifica con ella al grado que no le permite una expresión propia. Pero también este dato textual se presta a otra lectura. Se trata de una inversión del planteamiento teórico tradicional sobre la formación de las hijas en mujeres copiando a la madre, pues aquí se desarrolla a la inversa, se quiebra este orden.

Hasta este momento la narración fluía desde el punto de vista de la hija, ahora pasa a fundirse en un nosotros y la forma verbal se expresa en plural: “[T]enemos tres dedos, la

⁷⁷ (the very notion of sociality is bound to the excitations of the torn and opened body; the torn and exposed individual, as public spectacle.)

⁷⁸ “irrefutable”.

alergia, el orificio y la constante abrumadora repetición de cada uno de los tres dedos, la alergia y el orificio” (101-102). Las fronteras entre los dos personajes se han franqueado de modo que ha surgido un nuevo sujeto narrativo fusionado. Complementariamente a las rajaduras provocadas en el cuerpo sangrante de la hija, la corporalidad de la madre también se abre y de ella emanan secreciones: el personaje se “desparrama” (101) en flujos, pero éstos no se componen de secreciones corporales sino de palabras. Las corporalidades trasvasadas no ocupan un lugar fijo, sino escurridizo. Los cuerpos que chorrean sangre y palabras hacen vínculos con el personaje de Artemisa que se licua en su propia leche materna (ver el capítulo II). Además, los contornos desdibujados entre madre e hija hacen correspondencia con el planteamiento de Nancy Chodrow según el cual las subjetividades femeninas consisten en un continuo y no son escindidas (Hirsch 206).

El nexo entre las acciones miméticas y la violencia es evidente en el siguiente fragmento: “mi madre, copiando desenfundada mi ataque de asma, enardecida por el ahogo, me arranca[ra] de cuajo otro dedo” (Eltit 102). Al amputar las partes del cuerpo de la hija a la vez se sutura el vínculo madre-hija. La pérdida de los dedos supone una ventaja en cuanto a su mutualismo avanzado. La imagen de la mano destrozada está preñada de los efectos de sentido. Por un lado, se poetiza la herida de modo que la mano se parece a “una garra de pájaro” (102), mientras que, por el otro, este mismo motivo es calificado como “repugnante”, palabra que sirve como uno de los avisos de lo abyecto, y es aquí donde descansa la monstruosidad. Las transacciones corporales entre madre e hija son descritas en términos de una violencia ritualizada, pues se reiteran las acciones de arrancarle los dedos y propinarle dentelladas a la palma de la mano. En este marco sadomasoquista se enfatizan las relaciones de poder entre ellas.

De nuevo el texto incide en la imagen del orificio, descrito como una “masa impresionante de la pasión” (102), frase que podría descifrarse como la pasión que la madre siente por él, pero también podría pensarse en la etimología de la palabra en latín donde se refiere al resultado del doler o del padecimiento causado. A nivel de significados, el orificio no supone una falta sino que se desborda de ellos (de manera parecida a “Icera” del capítulo III, donde una pérdida corporal acarrea ganancias). Además el personaje de la hija declara: “[M]i orificio vale oro. Del mas alto kilate” (99). Esta perforación no sólo remite a que este texto literario manipula los códigos culturales en torno al cuerpo religioso sufriente a modo de un palimpsesto, pues conserva huellas de escrituras anteriores que hemos ido mencionado, sino que en el seno de la ficción de Eltit este cuerpo está siendo sujeto a diversas operaciones. Por un lado, “[E]l orificio no me da tregua al tener que ocultarlo y ocultarlo siempre de las miradas” (101), mientras que, por el otro, se vuelve un objeto de la veneración pública. La manera dual en que se trata a un cuerpo diferenciado corresponde a los cuerpos señalados tradicionalmente como monstruosos y que en algunos casos son repudiados de la vista pública, y en otros, admirados abiertamente.

Hacia el final del relato cunden las descripciones abyectas: “[T]arde o temprano perderé todos mis dientes si las encías continúan inflamadas y escurro tantísima sangre por la boca” (104). En el terreno formado entre los dos personajes, el cuerpo de una también le pertenece a la otra: “[D]e una vez por todas cierra la boca orificio para que afirmes tus dientes, estos vulgares y poderosos huesos que me mantienen pese a todo, contra todo, derecha” (104). Esa cavidad bucal redundante en las asociaciones al sexo femenino dentado y devorador. La madre vapulea a la hija por última vez: “-Camina derecha, concha de tu madre-” (104) con un insulto común en el habla chilena que aquí cobra matices importantes, ya que todo el relato interroga la posibilidad de salirse de la maternidad proscrita. En tono

furioso termina: “[D]emasiado seniles, centenarias ya, sólo nos resta la costumbre del arrullo” (104) y cae el telón.

El cuento sobre la cruenta relación materno-filial está muy alejado de la visión utópica de la consagración tal como la añora Luce Irigaray cuando escribe: “[U]na mujer que celebra la eucaristía con su madre, comparte con ella los frutos de la tierra que ella/ellas han bendecido, podría ser liberada de todo el odio o la ingratitud hacia su genealogía materna, podría ser consagrada en su identidad y su genealogía femenina” (Irigaray y Whitford 46). Si la eucaristía en el planteamiento de Irigaray elogia las relaciones que tienen las mujeres entre sí, el relato de Eltit no coincide en lo más mínimo con esta visión utópica, sino que le suministra distintos sentidos.

Como hemos podido ver, “Consagradas” se apropia, interrumpe y repara algunas de las representaciones corporales que se pueden encontrar en la iconografía cristiana. La manipulación de los códigos del cuerpo sufrido se efectúa mediante estrategias textuales que se parecen al tema del cuento y que logran trastabillar el tabú de la antropofagia. Siendo así, el texto literario se construye a partir de una apropiación voraz de los códigos tradicionales que escriben al cuerpo femenino sacrificado. Dicha ingesta de los guiones culturales previos supone una manera de violentarlos y a la vez pone en evidencia su monstruosidad. “Consagradas” *expropia las propiedades* (al modo derridiano comentado en el primer capítulo) de los personajes femeninos al desalojarlos de los relatos que los cifraban y legitimaban su carácter monstruoso. Por todo lo mencionado se puede afirmar que el cuento de Eltit perturba el engranaje cultural que presenta lo femenino en términos de la monstruosidad.

Es importante también que en este texto el carácter monstruoso de la madre quien es una figura antropófaga coexiste y se complementa con el de la hija. Desde el título está

claro que las dos están consagradas, palabra que si se desteje significa que las dos están con-*sagradas*, o que ambas participan en las prácticas dirigidas a lo sagrado. Asimismo las dos están consagradas en el sentido de que ambas están ofrendadas en la religiosidad cristiana que sacrifica a los sujetos del género femenino. Deliberadamente estratégica, la violencia funciona en este cuento como una crítica feroz de los cuerpos mutilados y sacrificados. Las dimensiones monstruosas de los personajes en “Consagradas” denuncian la inercia con la que habitualmente se reciben las representaciones históricas de las mujeres involucradas en la religiosidad cristiana. Por este motivo, este relato quizás pueda cauterizar algunas de las heridas infringidas al signo femenino.

El marco interpretativo que hemos propuesto para el relato de Diamela Eltit parte de la eucaristía entendida por Luce Irigaray como un ritual que borra las huellas de que lo femenino ha sido sacrificado, en particular, cubre el sacrificio de la fertilidad de la mujer (Keenan 168). En otros términos, Irigaray sugiere que durante la misa cuando se bendicen y santifican los frutos de la tierra (pan y vino), el sacerdocio católico romano del que las mujeres están excluidas por antonomasia se apodera de la facultad generadora que corresponde únicamente a los vientres femeninos para gestar la nueva vida. Es a partir de estos deslizamientos conceptuales (la eucaristía pensada como el sacrificio de lo femenino y, por añadidura, sacrificio de la fertilidad femenina), que sugiero establecer una relación entre el relato “Consagradas” y el siguiente que veremos aquí.

Desde el texto de Eltit, en mi lectura, se derivan los tentáculos hacia el cuento de Nérida Piñón en que se pone en cuestión la figura de una mujer fértil. A partir del título el relato parece cuestionar cuál es el tiempo apropiado para que un personaje femenino dé frutos o engendre frutas y qué sucede si este margen temporal es transgredido. Esa narración muestra un tabú que se cierne sobre lo femenino cercándolo dentro de los límites

de lo que se considera como la edad adecuada para el embarazo. Si estos límites se rebasan y al mismo tiempo de manera paradójica se confirman, surge el aspecto monstruoso del personaje femenino de Piñón que se queda embarazado en la edad avanzada.

“Tiempo de las frutas”, Nérida Piñón

En la relación a los dos personajes femeninos sin nombre -“la vieja” y “la mujer”-, la narración de Piñón intitulada “Tiempo de frutas” se centra (de modo parecido a la focalización en Eltit) en el personaje de la hija. Desde su perspectiva, se urde el aspecto abyecto del personaje de la madre: “[S]intió asco de su olor, y también de aquella vejez que era la apariencia de la muerte” (Piñón 337). Este *incipit* del relato está colmado de sentidos no sólo porque lo abyecto es una indicación de la monstruosidad, sino también porque se difuminan las fronteras entre madre e hija, algo que hemos observado en el relato de Eltit, sólo que aquí este proceso se da mediante los olores hediondos. Circunstancia que confirmará que “los olores no pueden ser contenidos fácilmente, se escapan y cruzan las fronteras, mezclando diferentes entidades en un todo olfativo” (Classen, Howes, y Synnott 4-5).⁷⁹ Así se puede observar que los límites corporales no son estables, sino que se desvanecen. En esta cercanía olfativa un cuerpo envejecido es vivido como una amenaza y, por tanto, se convierte en un portador de lo abyecto (conectando con el personaje en “Herejías” tratado en el capítulo II). La vejez entendida como un emisario de la muerte

⁷⁹ (odors cannot be readily contained, they escape and cross boundaries, blending different entities into olfactory wholes).

provoca en la hija la reacción de abyectar, algo que no es de sorprender ya que la muerte es por excelencia un evento que liquida todas las distinciones, órdenes de distintas naturalezas.

El apetito insaciable del personaje de la madre quien pide a la hija que la alimente de manera incesante puede deberse a su nueva condición, pero también podría revelar su negación de romper la unión simbiótica con el personaje de la hija. Se trata de identidades que existen en un flujo, una empieza donde la otra termina.

Siguiendo con la descripción de esa corporalidad abyecta y, por ende, monstruosa, el relato detalla: “su piel se había agrietado como una tierra removida por el uso, disimulando la suciedad en sus más secretos recodos, a través de los cuales se habían perpetrado tantos crímenes” (377). La imagen de la vejez concentrándose en las grietas en la piel dispara de nuevo un vínculo con el relato de “Herejías”. Respecto a la suciedad, Mary Douglas (1966) sugiere que provoca las reacciones de lo abyecto debido a que lo sucio se encuentra fuera de lugar en una estructura determinada. Los sucios escondites del personaje de Piñón son una señal que se arremetió contra algún sistema, sólo que aún no se indica cuál es. Escrito en clave de una pesquisa, el cuento está sembrado de pistas que implican la gravidez de la anciana, como se puede observar en las siguientes citas: “la excepcionalidad de la anciana”; “la vida que en ella se instalaba”; “El cuerpo de la vieja se ramificaba”; “su íntimo crecimiento”; “el sistema de vida [es] violentamente alterado” (337). Esta última descripción hace recordar la definición de Canguilhem sobre lo monstruoso como aquello que altera el orden de la vida (ver capítulo I), y el embarazo en la vejez sería una alteración grave de los sucesos vitales. El cuento sitúa de manera incesante al personaje de “aquella vieja repulsiva” (337) en un terreno de la monstruosidad, aunque no aclara el motivo al que se debe tal caracterización:

La anciana sintió vergüenza, como si, además de la fealdad, exhibiera también las cosas antiguas que el tiempo exige al cuerpo proteger. Ningún soplo restaurador, así fuera invisible, adornaría sus cabellos, y jamás otra boca habría de alimentarse de sus células en busca de amor. Ante la transitoriedad de su cuerpo, finalmente comprendía su estado (337).

A las descripciones anteriores sobre la corporalidad abyecta de la anciana se añade otro rasgo, el de la fealdad. Su cuerpo no es sólo “transitorio”, sino también traicionero porque a sus setenta años está “cargando todo esto dentro del estómago” (338). Este detalle corporal gana un lugar preponderante en el relato, algo que podríamos comparar con la importancia que ejercía el motivo de la mano en el cuento de Eltit.

De manera similar a “Consagradas” donde el cuerpo es un lugar importantísimo en el que se realiza la lucha de poder entre los dos personajes femeninos, en Piñón éste también funciona como un frente de batalla, aunque no de manera tan evidente. Es decir, el embarazo de la anciana es percibido por la hija como una victoria por encima de ella: “[L]a mujer advertía el peligro que corría para que el triunfo de la vieja no la envolviera” (337). En la relación de las dos mujeres, teñida de emociones encontradas como “ferocidad del amor” (337), la hija se dedica a hostilizar a la madre. En esa intensa dinámica afectiva, la hija imagina el paisaje interior del cuerpo embarazado de su madre: “la mujer la despreciaba, como si [...] viera sus entrañas masacrando alimentos tras un largo almacenamiento; y aquel trayecto se disponía de forma tan minuciosa para permitir la digestión, que casi vomitó, a tal punto detectó el paisaje que la vieja llevaba adentro, bajo la inocente apariencia de la piel” (338). A nivel estilístico se señala el arreglo invertido que atañe a estos dos cuerpos. De acuerdo con Weisz (agosto 2010) mediante la figura de

hipérbaton que invierte el orden habitual de las palabras, se hace manifiesta la inversión en que la madre anciana resulta embarazada y no su hija.

En Piñón, el cuerpo embarazado de la madre está rodeado de un discurso del pecado y de la ofensa:

[P]orque, valiéndose del odio, le imponía la obligación de soportar la vida por más tiempo, para que su cuerpo, aunque inútil, aun así purgara sus pecados. Ésa sería su réplica, y precisaba de esta esperanza para soportar el secreto que la vieja le había revelado. Además del valor, debía expresarle confianza en un éxito que, así la ofendiera, necesitaba alcanzar la salida por donde escapa todo triunfo (338).

De esta manera el cuento remite a la tradición cristiana que realza una visión negativa de la fertilidad de la mujer: “el cuerpo femenino como un sitio de reproducción es una señal de pecado que evoca, si no es que vuelve a presentar la caída de la gracia” (Marcus 829).⁸⁰

En la temática que relaciona al cuerpo fecundado de la mujer con los actos violentos, el texto detalla: “[L]a vieja, que había consentido en su cuerpo la práctica de una violencia, también comprendía el esfuerzo de la mujer, puesto al servicio de la barbarie humana. Ninguna raza es capaz de perdonar este crimen” (338). La figuración de una anciana grávida parece corresponder a otras representaciones en las que, según Rosemary Betterton, “‘estar embarazada’ se representa como algo que no es natural, en vez de un estado natural, y como una ruptura cultural de las normas referentes a lo femenino y materno” (256).⁸¹ De modo parecido, el cuento de Nélica Piñón se encarga de desplazar los

⁸⁰ (the female body as the site of reproduction is the sign of sin, for reproduction evokes, if not reenacts, the initial fall from grace).

⁸¹ (“being pregnant” is represented as an unnatural rather than a natural state and as a cultural rupturing of feminine and maternal norms).

límites de la representación del cuerpo embarazado. En vez de ser una condición natural, el embarazo es vivido como “la deformación que en breve la afligiría” (338). Así, el cuerpo embarazado de la anciana es leído mediante un paradigma patológico por parte de la hija.

De manera paralela que el embarazo implica constantes cambios corporales así también los sentidos que le confieren los personajes son cambiantes. La madre experimenta su gravidez como una victoria por encima de la hija: “mi cuerpo es viejo pero triunfé, y qué has hecho tú de tu joven cuerpo, qué hacen en él sin tu permiso” (338). El cuerpo se rige como un lugar de lucha entre ellas dos por darle una interpretación final. En esa convivencia belicosa cargada de tensiones, la mujer ostenta su triunfo y lo muestra por medio de los gestos: “[S]e sobó el vientre, prolongando hacia abajo la caricia, con un movimiento que, sin saber a ciencia cierta por qué, le causaba un placer cada vez más intenso” (338). El texto lanza otro indicio sobre el estado grávido del personaje: “alguna cosa muy íntima en aquella región la transformaba, hasta el punto de no volver nunca a ser la misma” (339). El embarazo se representa como una invasión del cuerpo materno por parte del otro cuerpo. Frente al embarazo de la madre, se potencia el sentido del fracaso en la hija estéril: “[S]u rostro ardía, incapaz de conducir como la vieja su mano hasta el bajo vientre, de acariciar una zona en cuya área había buscado ardor, y que, no obstante las muchas tentativas, jamás la había enriquecido” (339).

Retomando la situación narrativa con la que abre el relato es en el campo olfativo donde se da la batalla entre los dos personajes: “[E]xhalando el olor de su raza vieja, se acercó. Aunque aseada, inundaba la respiración de la otra, que quiso decirle: váyase, no aguanto este olor, ni el otro que pronto cubrirá su vientre” (339). Su cercanía corporal tiene el efecto de que el personaje de la hija se siente cercado por el cuerpo de su madre.

La siguiente representación de la madre quien “introdujo la masa [del pan] en su boca sin dientes, la partió con suavidad, y masticó a su modo, encía contra encía” (340), tiene claras resonancias con lo “femenino grotesco”, según lo denomina Mary Russo quien a su vez toma este concepto de Mijail Bajtín. Para esclarecer las implicaciones que irradian de la figura de la anciana grávida desdentada en Piñón, conviene abrir un inciso y mencionar brevemente el paso de lo grotesco según lo entiende Bajtín hacia lo femenino grotesco como lo plantea Mary Russo, transporte conceptual que ha resumido Rosemary Betterton. Así en el libro *Rabelais y su mundo*, Bajtín sostiene que el cuerpo grotesco no corresponde a la estética de lo completado, terminado, sino que se configura a partir de “la cópula, el embarazo, el nacimiento, el crecimiento, la vejez, la desintegración y desmembramiento... contrario a la imagen clásica de hombre acabado, completo, limpiado de todas las escorias de nacimiento y desarrollo” (Bajtín citado en Betterton 260). A su vez, respecto a lo femenino grotesco, Mary Russo señala que las figuraciones hechas en esta clave son muy ambivalentes y “siempre transgresoras - peligrosas y están en peligro”,⁸² por lo que la autora defiende que lo grotesco “podría ser utilizado afirmativamente para desestabilizar las idealizaciones de la belleza femenina o de realinear los mecanismos del deseo” (cit. en Betterton 261).⁸³ Precisamente el efecto desestabilizador del personaje en Piñón es algo que salta a la vista en la lectura de este relato. A pesar de que su corporalidad es narrada por parte de la hija en términos de lo hediondo y desagradable debido a su mutación imprevista e indeseada, también ese mismo cuerpo al ser frágil y vulnerable, puede provocar ternura en los lectores.

⁸² (always (...) transgressive – dangerous and in danger).

⁸³ (might be used affirmatively to destabilise the idealisations of female beauty or to realign the mechanisms of desire).

El cuento perfila el embarazo de la anciana en términos de algo excepcional: “— Como mi caso es el único que registran los anales, el médico se esforzó en demostrar mi singularidad” (Piñón 341). El aspecto de lo singular y lo irreplicable es uno de los sinónimos de lo monstruoso (ver capítulo I), algo que se nota en la siguiente argumentación que lanza la hija: “—¡Después de la muerte de su marido, hace quince años, nunca más durmió usted con otro hombre!” (341). Lo monstruoso femenino emerge aquí a partir de una imagen que parece reflejar a la “madre arcaica”, entendida por Barbara Creed como el único origen de la vida que se encarga de la partenogénesis, o de la reproducción sexual en la que participa únicamente el agente femenino sin la presencia de lo masculino (17-18). La madre partenogénica del texto de Piñón incurre en el tema de lo monstruoso concebido como lo descomunal porque se trata de una anciana que se ha quedado grávida. Hoy en día la reproducción asistida ha movido las fronteras que marcaban la edad límite en que una mujer podría concebir y llevar a su término el embarazo. Pero el cuento de Nérida Piñón data de 1966 cuando estas prácticas no estaban popularizadas en las masas y la ficcionalización de una anciana grávida a sus setenta años, trata de un evento insólito. Sin embargo, no es un caso aislado en la tradición ficcional. Un relato en la Biblia narra la concepción y el embarazo de una mujer post-menopáusica, se trata de Sara, esposa de Abraham, quien de manera milagrosa tuvo a su hijo Isaac. Este subtexto bíblico sería otro de los elementos que vinculan a ese cuento con el de Eltit debido a que ambos revisan la tradición cristiana, si bien “Consagradas” escoge un texto del Nuevo Testamento y “Tiempo de las frutas” uno del Antiguo. También es de señalar la importancia del contexto en que se incorpora a la anciana grávida. Si este motivo perdura del relato bíblico y se inserta en el de Piñón, su tránsito lo ha transfigurado al grado que el cuento contemporáneo,

aunque juegue con las connotaciones de lo prodigioso, se inclina de lado de la monstruosidad.

En las líneas que cierran el relato por fin se revela explícitamente a qué se debe la condición monstruosa de la anciana:

había empezado a comprender que aquella anciana, a pesar de su transitoriedad en el mundo, estaba grávida, esperaba un hijo imperdonable en una vejez de setenta años. Aquella timidez de un vientre que, rompiendo los límites de la naturaleza, sólo ahora reservaba indebidamente su última energía (342).

El cuerpo envejecido y embarazado es una figura que cambia los paradigmas de lo abyecto, lo grotesco y lo monstruoso entendido en ambos sentidos tanto como un milagro médico como un evento patológico. Más que validar las creencias culturales sobre el cuerpo anciano, el cuento de Piñón desacomoda, desarraiga y re-acomoda los conceptos que articulan las categorías culturales como la vejez, la maternidad, el embarazo y lo que se considera como lo natural y lo normativo en ellos.

A lo largo de este capítulo hemos visto que la monstruosidad de los personajes de madre e hija se configura de maneras novedosas. En ambos cuentos se tematiza un tabú referente al personaje materno y éste está siendo transgredido. Se trata de textos decididamente estratégicos que exilian la noción de la maternidad normativa mediante la alteración tanto de los esquemas corporales como de las conductas de los personajes femeninos. En estos relatos la relación madre-hija destituye las normas que pesan sobre lo femenino y lo monstruoso. “Consagradas” de Diamela Eltit infringe el tabú de la antropofagia, mientras que “Tiempo de las frutas” también recalca la violencia y crueldad como componentes decisivos en la genealogía femenina. A pesar de que puede parecer que

estos textos literarios meramente reproducen las figuraciones abyectas y monstruosas, sin embargo, se desmarcan de ellas y las someten a críticas. Sus tramas rompen la monstruosidad de las representaciones convencionales de la figura materna y su hija.

V. EL HOGAR MONSTRUOSO

La monstruosidad se estampa sobre el personaje femenino gracias a la particular relación que éste guarda con los espacios narrativos en los cuentos “Historia de Mariquita” (1958) de Guadalupe Dueñas (Mexico 1920-2002) y “La perfecta casada” (1983) de Angélica Gorodischer (Argentina 1928-). En este capítulo se propone una visión relacional de la monstruosidad pues se considera que lo monstruoso no puede existir de manera aislada, sino que únicamente emerge en el nexo que se establece entre varias unidades narrativas, como son en estos casos el personaje protagónico, el espacio narrado y el narrador.

Tanto en el cuento de Angélica Gorodischer como en el de Guadalupe Dueñas, la casa tiene un papel fundamental para la configuración de lo monstruoso. Cabe apuntar que la casa narrada no es monstruosa por sí misma, sino que la monstruosidad surge a partir de la manera en que los personajes la perciben de acuerdo con la siguiente opinión: “no es que el espacio vivido sea monstruoso [en sí], sino que puede asumir rasgos monstruosos por la manera en que se experimenta” (Hock-soon Ng 45).⁸⁴ En ambos relatos los aspectos monstruosos nacen de los espacios en los que se ubican los personajes y por los que transitan. De entenderlo así, los personajes y los espacios diegéticos se afectan mutuamente: mientras que los personajes se constituyen mediante su vínculo con el espacio narrado, estos mismos espacios estructuran a los personajes. En otros términos, el personaje es cooptado por el espacio y, a su vez, el espacio influye en el sujeto textual, por lo que se da un movimiento recíproco entre ellos. A pesar de que esta definición parece ser

⁸⁴ ([...] it is not that the lived space is monstrous but it can assume monstrous qualities through the way it is experienced [...]).

tautológica, la manera en que se conjugan el espacio y los personajes, así como la correspondencia entre ellos y cuyo resultado son los efectos de sentidos monstruosos, variará considerablemente de un cuento al otro. Esta visión nos sirve como una perspectiva global que se concretará de maneras particulares en los cuentos.

No me parece redundante señalar una vez más que el espacio doméstico –eje rector del presente capítulo- ha sido adscrito tradicionalmente al género femenino, ya que precisamente el entrelazado de lo doméstico y lo femenino dará lugar a la monstruosidad en los dos cuentos. En ellos, la dimensión monstruosa apunta hacia la *ideología del hogar*, siguiendo con la idea de que “la familia y el hogar siguen siendo las principales ‘instituciones de mediación’ en los sistemas de género” (Davidoff 167).⁸⁵ Entiendo el *hogar* como un término elástico que implica “el entorno físico del hogar, la red social de las relaciones familiares, las rutinas en el hogar y los hábitos del cuerpo” (Rosner 5).⁸⁶ No se trata únicamente de un punto geográfico en el que un sujeto echa las raíces, sino también de las relaciones que desarrolla con su prójimo y cómo abarca la dinámica y la organización corporal que involucra el estar en ese lugar.

En los dos cuentos la monstruosidad se ubica en la transgresión de la organización espacial según la idea de que lo monstruoso se manifiesta como la infracción de un cierto tipo de orden (ver capítulo I). En concreto, estos textos literarios violentan las expectativas convencionales respecto a la función que debieran desempeñar las esferas de lo público y lo privado. La dicotomía de estos espacios, conocida también bajo el nombre de “la ideología de las esferas separadas”, ha sido revisada en las últimas décadas por quienes argumentan que no existe una clara diferencia entre ellos (Callaghan 77). Por su parte, Carole Pateman

⁸⁵ (the family and household remain the primary 'mediating institutions' in gender systems).

⁸⁶ (the physical setting of the household, the social network of family relations, the routines of the household, and the habits of the body).

argumenta que las esferas pública y privada son nociones que dependen mutuamente una de la otra por lo que no pueden entenderse separándolas; lo importante es detectar qué es lo que está siendo excluido de lo privado y por qué razones sucede tal exclusión (3).

Si bien habrá que tomar con mucha cautela las categorías de lo privado y lo público, ya que éstas no son ahistóricas como tampoco su relación es inequívoca, no me parece conveniente abolirlas por completo del mapa conceptual. En ciertas situaciones es precisamente la división (por muy tentativa y eventual) en los espacios público y privado que revelará las políticas de género.

“La perfecta casada”, Angélica Gorodischer

La puerta es todo un cosmos de lo entreabierto.

Gaston Bachelard, *Poética del espacio*

Abiertamente intertextual, el relato “La perfecta casada” de Angélica Gorodischer retoma el título homónimo de una obra clásica del Siglo de Oro cuyo autor es Fray Luis de León (Salamanca, 1583).⁸⁷ La voluntad de dialogar con un texto antiguo se confirma en otro elemento paratextual, el epígrafe que va dirigido “A la memoria de María Varela Osorio” (Gorodischer 125), haciéndonos recordar así la mujer a la que el texto renacentista le fue dedicado. La invocación de un manual de las supuestas virtudes que debería tener una mujer casada, características que según el escritor español se desglosan en las

⁸⁷ El texto de Fray Luis toma las ideas principales de la tradición eclesiástica cristiana y de Juan Luis Vives expresadas en el tratado *De institutione feminae christianae* (1528) sobre la educación de la mujer cristiana.

siguientes fórmulas: “servir al marido, y el gobernar a la familia, y la crianza de los hijos”, ya que su “natural oficio es guarda de la casa” explicando que “la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo [...] sino para un solo oficio simple y doméstico” (cit. en Bailey 67), resulta evidente desde las primeras líneas de Gorodischer. En el relato contemporáneo, la protagonista cumple rigurosamente con lo proscrito:

[S]e levanta muy temprano, barre la vereda, despide al marido, limpia, lava la ropa, hace las compras, cocina. Después de almorzar mira televisión, cose o teje, plancha dos veces por semana, y a la noche se acuesta tarde. Los sábados hace limpieza general y lava los vidrios y encera los pisos. Los domingos a la mañana lava la ropa que le trae el hijo, [...] amasa fideos o raviolos [...] (Gorodischer 125).

En el cuento la casa constituye un marco sólidamente delimitado dentro del cual la protagonista se mueve de una manera prediseñada (“lava”, “barre”, “limpia”). De ahí que lo doméstico conforma una suerte del *espacio ritualizado*, noción que conviene comentar dado que el término ‘rito’ ha sufrido múltiples acercamientos y existe un gran desacuerdo respecto a su uso y acepciones. Mientras que numerosas definiciones insertan el ritual exclusivamente en el contexto religioso y/o místico, otras interpretaciones lo vinculan además con las conductas llamadas *primitivas*, o *regresivas*, como sucede por ejemplo en los estudios de corte psicológico sobre el trastorno obsesivo compulsivo (Dulaney y Fiske).

Rescato unas definiciones del ritual en la arena social. Según una reseña reciente (Steeg y Tufte), el antropólogo Victor Turner (1974) establece una diferencia entre los rituales que se dan en las sociedades tradicionales y modernas. Según Turner, los rituales en las culturas tradicionales agrarias legitiman el orden social existente, mientras que en las sociedades modernas o industriales se llevan a cabo de manera esporádica, se caracterizan por la experimentación lúdica y a menudo implican una crítica social. Turner acuña el

término de lo “liminoide” para describir la experiencia ritual que sucede en las sociedades modernas y que contrasta con las vivencias llamadas “liminales” que predominan en las sociedades tradicionales. Clasifica estos dos tipos de vivencias de la siguiente manera: las “liminales” tienden a ser colectivas, se integran en procesos sociales globales, se estructuran a partir de símbolos colectivos y su función es positiva. A su vez, las experiencias *liminoides* suelen ser individuales, se desarrollan de una manera aislada de los asuntos políticos centrales, son más idiosincrásicas y a menudo implican la crítica social al exponer injusticias e inmoralidades de las organizaciones económicas y políticas vigentes. También señala que en las sociedades modernas existen ambos tipos de experiencias rituales, tanto las liminales como las liminoides. Se distinguen en cuanto las liminales refuerzan lo social y lo cultural, mientras que las liminoides son transformadoras y aisladas. Por otro lado, Erving Goffman ofrece una visión del rito en la que revisa la definición del sociólogo Émile Durkheim que destacaba el aspecto *sagrado* del ritual. Contrariamente a ello, Goffman sugiere que los rituales en las sociedades modernas ya no marcan una clara diferencia entre lo sagrado y lo profano; aunque los rituales religiosos siguen vigentes ahora es el individuo quien se ha convertido en el agente de la ritualidad (Steeg y Tufte 92-94).

Las propuestas de Goffman y de Turner sobre el ritual son diametralmente opuestas. Mientras que para Turner la experiencia liminoide es una suspensión del orden social existente, según Goffman, los rituales efectivamente conforman el orden social. El hecho de participar en los rituales, para Goffman, no supone el retirarse del mundo social, sino integrarse en él. De este modo, los rituales según Goffman suponen la manera de posicionarse dentro de la red de relaciones sociales. Resumiendo ambos enfoques podemos decir que Turner concibe la experiencia liminoide como una suspensión temporal de la

realidad social, mientras que según Goffman los rituales constituyen la misma realidad social (Steege y Tufte 94).

De las dos propuestas del ritual que parecen excluirse una a la otra, me interesa rescatar elementos que podrían esclarecer las ritualidades que se dan en el relato de Gorodischer. Partiendo de Goffman, el ritual sirve para confirmar el orden social vigente y tiene connotaciones incluso peyorativas: “[E]l ritual es un acto rutinario, convencionalizado a través del cual un individuo muestra su respeto y consideración” (114).⁸⁸ Este tipo de ritualidad surge en el relato de Gorodischer en el sentido de que existe una *ritualidad del hogar* apoyada en la división laboral en la cual la mujer se ocupa de las labores domésticas, mientras que el varón es el proveedor y se inserta en los espacios públicos. En Gorodischer, el ritual entendido según Goffman se refiere a la repetición de actividades ordinarias que emprende la protagonista de manera asidua. Si bien la visión del ritual a lo Goffman tiene grandes parecidos con las costumbres, o hábitos sociales (*mores*, en latín), las tareas domésticas ritualizadas en el relato de Gorodischer no sólo destacan por su carácter repetitivo, sino que además poseen un significado simbólico debido a que refuerzan las estructuras sociales vigentes.

Concretamente, las labores de hogar en “La perfecta casada” fortalecen la dominación masculina que ha llegado a infiltrarse en los espacios más íntimos como es la casa. No es por azar que menciono la *dominación masculina*, concepto que da título al texto homónimo del sociólogo Pierre Bourdieu en el que señala la “somatización de las relaciones sociales de dominio” (24). La manera en que la dominación se *somatiza*, o deviene en prácticas corporales, va coligada con otro concepto sugerido por Bourdieu. Se

⁸⁸ (Ritual is a perfunctory, conventionalized act through which an individual portrays his respect and regard.)

trata de la “*hexis corporal*” relacionada con el espacio y el género: “la *hexis corporal* es una mitología política realizada, *en-carnada*, convertida en una disposición permanente, una forma duradera de estar de pie, hablar, caminar, y por ende de sentir y pensar) (Bourdieu cit. en Margolis 71, el énfasis es del autor).⁸⁹ En Gorodischer, la *hexis corporal* de la protagonista, es decir, el modo en que su cuerpo se organiza de manera durable y se despliega en el mundo, consiste en repetidos episodios de lavar, planchar y barrer. Estas mismas técnicas corporales no sólo conforman su *hexis*, sino que a la par indican que el espacio doméstico en el texto literario se ritualiza en el sentido de Goffman. Los movimientos de la protagonista a través del espacio de la casa adquieren el carácter ritual; se trata de una *hexis corporal* que involucra los rituales domésticos cotidianos. A partir de las acciones cotidianas (lo performativo), se somatiza el cuerpo social de la mujer protagonista, o sea su cuerpo ha sido socializado, enseñado a comportarse de cierta manera.

En el cuento, el agente social encargado de la instrucción en los valores es la madre quien propicia un castigo físico a la protagonista siendo ésta niña, cuando en una ocasión dio muestras de creatividad:

a los seis años le dio una paliza un día por dibujar una puerta con tizas de colores y le hizo borrar el dibujo con un trapo mojado. Ella mientras limpiaba pensó en las puertas, en todas las puertas, y decidió que eran muy estúpidas porque siempre abrían a los mismos lugares. Y ésa que limpiaba era precisamente la más estúpida de todas las puertas porque daba al dormitorio de los padres. Y abrió la puerta y entonces no daba al dormitorio de los padres sino al desierto de Gobi. No le sorprendió aunque ella no sabía que era el desierto de Gobi y ni siquiera le habían

⁸⁹ (bodily *hexis* is a political mythology realized, *em-bodied*, turned into a permanent disposition, a durable way of standing, speaking, walking, and thereby of feeling and thinking).

enseñado todavía en la escuela dónde queda Mongolia y nunca ni ella ni su madre ni su abuela habían oído hablar de Nan Shan ni de Khangai Nuru (Gorodischer 126).

Mediante la violencia, esa *madre patriarcal*⁹⁰ intenta encauzar a su hija a ser una buena ama de casa cuyo compañero inseparable es un “trapo mojado” como si se tratara de una añadidura corporal. Aunque el cuerpo de la niña parece sujetarse a tales normas mientras ella sigue limpiando, sucede un hecho textual inusual. Si la imaginación depende de la información que conocemos de antemano y que se puede reconfigurar, poner en nuevas relaciones, el que la niña haya cruzado al desierto de Gobi no se presta a ser leído como un vuelo de imaginación porque ella no poseía previamente los datos geográficos necesarios. Me inclino a dar una interpretación de que se trata de un evento fantástico.

La niña, una vez de vuelta a su casa, trae un objeto del otro mundo, la arena que testimonia que había estado en el desierto. Estos dos mundos tienen un objeto en común, por lo que comparten ciertos elementos. Ambos son posibles y pueden actualizarse en el mundo al que pertenecemos como lectores dado que no desafían las leyes espaciotemporales que en él gobiernan. El universo narrado que se encuentra del otro lado de la puerta le es sólo accesible a la protagonista y tiene el carácter efímero, por lo que no existe tanto la diferencia respecto a su sendo estatus ontológico, sino más bien respecto al grado de su concreción dentro del relato mismo. Si bien los dos pertenecen a un cosmos ficcional, son muy distintos. Me parece interesante observar algo que sucede con la deixis de estos mundos: ésta surge a partir de los movimientos, acciones que la protagonista realiza. Es decir, no es que ella venga a ocupar unos espacios ya acotados de antemano por

⁹⁰ La primera mención del concepto de “madre patriarcal” le corresponde a la crítica francesa Nicole Brossard en 1977 cuando habla de las madres que participan en el patriarcado al coartar la libre expresión de sus hijas impidiendo que lleguen a realizarse plenamente. Las define como aquellas que al educar inculcan los valores conformistas en sus retoños respecto a los roles del género (Santoro 166).

parte de una focalización externa, sino que los espacios son producidos exclusivamente en función de cómo ella los ocupa, cómo se mueve en ellos y los vive. Por tanto, si Umberto Eco afirma que un personaje es una “coagulación espaciotemporal” (*Lector* 184), en Gorodischer se lleva a cabo un proceso contrario, pues el espacio logra su densidad, se vuelve concreto, materializado, exclusivamente a partir de la protagonista concebida como un conjunto de prácticas que ejerce.

Huelga decir que el personaje femenino principal es anónimo, lo que supone otro indicio textual de que representa una categoría social, ya que su profesión de ama de casa es el factor determinante de su identidad. Siguiendo con los preceptos que dictan la vida de una perfecta casada, ella se encuentra recluida en su hogar y se dedica a tareas domésticas. Sin embargo, el espacio cotidiano, el de todos los días, da lugar a un espacio liminiode:

dos meses después del desierto por ejemplo, la puerta que todos los días daba al baño se abrió sobre el taller de un señor de barba que tenía puestos un batón⁹¹ largo, zapatos puntiagudos y un gorro que le caía a un costado de la cabeza. El viejo estaba de espaldas sacando algo de un mueble alto con muchos cajoncitos detrás de una máquina de madera muy grande y muy rara con un volante y un tornillo gigante, en medio de un aire frío y un olor picante, y cuando se dio vuelta y la vio empezó a gritarle en un idioma que ella no entendía. Ella le sacó la lengua, salió por la puerta, la cerró, la volvió a abrir y entró al baño y se lavó las manos para ir a almorzar (127).

⁹¹ batón = bata ancha y larga hasta los pies.

La descripción del señor al que desafía parece corresponder a la de Fray Luis de León, autor de la obra original *La perfecta casada*.⁹² En Gorodischer, este encuentro supone un primer acto de rebeldía contra una figura patriarcal, donde entiendo el patriarcado como la reclusión de la mujer al espacio doméstico y su encierro dentro de él.

El paso a este otro espacio, acceso que se realiza por medio de unas puertas, se repetirá en la edad adulta. Al cruzar el umbral de la puerta, ella deja una micro-comunidad en la que el marido es chapista, la hija casada, el hijo trabaja fuera de casa y tiene novia, y se inserta de manera fantástica en unos espacios públicos que le eran ajenos. Estos lugares se asocian con las actividades que ejerce el varón “en un desierto, una selva, o en el campo de batalla. La biblioteca, lugar de la sabiduría, también ha sido territorio del hombre, como las universidades. Todos son lugares largamente negados a la mujer y más a la 'perfecta casada' cuya existencia gira alrededor de la casa” (Bailey 68). La puerta por la que pasa simboliza un punto de traslación y de lo liminal, pues circunscribe los límites de la casa. Dependiendo de si se encuentra abierta o cerrada, puede dividir o bien conectar el afuera y el adentro y así disolver la estructura de la casa o, al contrario, reafirmarla. En el cuento, la puerta da paso a lugares fugaces, a través de ella la protagonista va cruzando de ida y de vuelta por los mundos y así pone de manifiesto la existencia de fronteras espaciales, temporales y políticos al insertarse en espacios públicos que le eran vedados. De esa manera se muestra el carácter frágil e insostenible de estos mismos límites.

El motivo literario de la puerta funge en el relato también como el “no-lugar”, en el sentido que le da Marc Augé (*non-lieu(x)* 1992), tratándose de un espacio de conflicto donde las identidades colisionan y se confrontan dando lugar a nuevas formaciones

⁹² Parecido físico que salta a la vista si tomamos en cuenta la estatua que adorna su ciudad natal, Salamanca en España.

subjetivas. En este sentido, la puerta es el espacio por el cual la protagonista transita pero en el que no permanece, sino que tan sólo le sirve como una vía para cruzar al otro lado. Este *limen* (según lo hemos mencionado respecto a Turner) sirve como un demarcador de terrenos donde de un lado se encuentra el espacio doméstico ritualizado y, del otro, espacios que no sólo son públicos, sino que en ellos su conducta cambia de manera radical. Así, las políticas del espacio tienen un estrecho correlato con dos tipos de subjetividades que manifiesta la protagonista.

Estando de un lado de la puerta, se comporta como la perfecta casada, mientras que tras las puertas, una vez que las haya cruzado, se convierte en toda una asesina en serie; conducta liminal que es radicalmente diferente a su vida cotidiana y así choca con su identidad anterior y puede ser leída como un paradigma de lo que Foucault llama el “monstruo moral”, dado que un sinónimo de lo monstruoso es la criminalidad, concepción que entró en vigencia en la Europa del siglo XVIII refiriéndose a las anomalías graves en la conducta (*Los anormales* 77-90). Además, el factor de género también tiene peso aquí en la construcción de la monstruosidad del personaje, pues los asesinatos en serie son con mucha más frecuencia cometidos por hombres que por mujeres y eso hace resaltar más aún el lado monstruoso de la protagonista.

En el cuento, la puerta funciona como una figura del embudo porque, tras cruzarlas, las actitudes de la protagonista se invierten drásticamente. La performatividad que manifiesta en el espacio de partida es antinómicamente opuesta a la que adopta en los espacios visitados de manera fantástica. La diferencia entre el mundo cotidiano y los universos alternos no consiste tanto en sus propiedades, ya que ambos pueden ser actualizables porque ambos son “amueblados” (Eco, *Lector* 173), sino que la permanencia de la protagonista en las estancias paralelas es de corta y limitada duración, los visita pero

no se demora mucho en ellos. Además, es la única quien tiene acceso a estos mundos alternos, a diferencia de todos los demás personajes de su entorno.

El primer episodio significativo en que la protagonista asume una conducta monstruosa guarda similitudes a un acontecimiento histórico e historiografiado, porque hace eco con Charlotte Corday quien mató a Marat en las postrimerías de la revolución francesa (Donawerth 477). El personaje femenino de Gorodischer se vuelve portador de la *contra-memoria*, concepto propuesto por Foucault (*Language* 111), para señalar la variante no oficial de la historia oponiéndose a la versión hegemónica:

(...) era un baño: por lo menos había un hombre desnudo metido en una bañera llena de agua. Todo era muy grande, con techos muy altos y piso de mármol y colgaduras en las ventanas cerradas. El hombre parecía dormido en su bañera blanca, corta y honda, y ella vio una navaja sobre una mesa de hierro que tenía las patas adornadas con hojas y flores de hierro y terminadas en garras de león, una navaja, un espejo, unas tenazas para rizar el pelo, toallas, una caja de talco y un cuenco con agua, y se acercó en puntas de pie, levantó la navaja, fue en puntas de pie hasta el hombre dormido en la bañera y lo degolló. Tiró la navaja al suelo y se enjuagó las manos en el agua tibia de la bañera (Gorodischer 128).

Una de las razones por las que la protagonista de Gorodischer recupera al personaje femenino podría ser el afán de reivindicarlo: es posible justificar la muerte de Marat dado que Charlotte Corday lo consideraba como una figura opresiva para el pueblo francés en las postrimerías de la revolución francesa (Arnold 46). De nuevo se pueden observar unos textos culturales previos que motivan el universo textual de Gorodischer. En esta ocasión particular, lo narrado evoca de manera oblicua los intertextos visuales que tematizan la muerte de Marat, como son los cuadros de David y Paul Jacques Aimé Baudry.

En la representación verbal de Gorodischer, la descripción pormenorizada del espacio consigue la verosimilitud. Al llenarlo de objetos se logra la ilusión referencial. Este espacio narrado se distingue por su verticalidad (“los techos muy altos”). El punto desde el cual se percibe, se ubica de lado del personaje. Aunque el narrador es el que va contando mediante el estilo indirecto libre, la visión le pertenece a la protagonista en tanto que viene limitada por el lugar en el que ella se encuentra parada. Es desde su ángulo de perspectiva que se dirige la mirada y además existe una distancia entre los objetos y su emplazamiento.

En esa configuración descriptiva del espacio, las técnicas corporales adquieren importancia. La acción de lavarse las manos conecta con lo que la protagonista hace en su vida cotidiana, pero aquí su cuerpo se comporta de otra manera al estar en el espacio otro. El acto de lavar las manos cobra el significado simbólico, a mi parecer, de señalar que no es culpable del asesinato que comete, además de que se parodia su vida corriente. Al encontrarse en un contexto diferente, la misma acción se usa con distintos propósitos y cobra otros sentidos.

En el fragmento citado se repite cuatro veces el motivo de la navaja. De este modo el lenguaje recrea la fijación de la mirada de la protagonista sobre la navaja que la tiene hechizada, a modo de una cámara haciendo un *zoom-in* sobre el objeto que ha llegado a capturar su atención. La iteración de la palabra “navaja”, en tanto un procedimiento discursivo, podría equivaler a lo que en la representación pictórica sería la importancia central de un objeto, énfasis que se consigue mediante el arrojamiento de la luz. En los intertextos visuales mencionados, la navaja no entra al plano de la representación, aunque sabemos por la historia social que éste fue el modo en el que Corday ejecutó a Marat. Me parece que la diferencia entre la representación que plantea Gorodischer (al introducir esta arma) y las visualizaciones es significativa: en el cuento hay un énfasis en la focalización de lo que

percibe la protagonista, mientras que este personaje está completamente ausente del cuadro de David y tampoco es central en el cuadro de Baudry donde está dibujada entre las sombras.

La segunda excursión al espacio del otro lado también tiene tintes contra-hegemónicos, al situar a la protagonista en el papel de una figura histórica que no ha cosechado muchas simpatías. Se trata de otra asesina, Judit, del Antiguo Testamento quien decapitó a Holofernes (Donnawerth 477), y cuyo acto cruento podría ser visto como necesario porque liberó al pueblo israelí de su opresor:

[M]uy pocos días después degolló a otro hombre en una tienda azul de noche. Ese hombre y una mujer dormían apenas tapados con las mantas de una cama muy grande y muy baja y el viento castigaba la tienda e inclinaba las llamas de las lámparas de aceite. Más allá habría un campamento, soldados, animales, sudor, estiércol, órdenes y armas. Pero allí adentro había una espada junto a las ropas de cuero y metal y con ella cortó la cabeza del hombre barbudo y la mujer dormida se movió y abrió los ojos cuando ella atravesaba la puerta y volvía al patio que acababa de baldear (Gorodischer 129).

Esta secuencia narrativa no sólo tiene una base histórica, sino que además resuena con una serie de representaciones visuales sobre la decapitación de Holofernes ejecutada por Judit, tal y como lo plasmaron Goya en una de sus pinturas negras, Andrea Mantegna, Botticelli, Lucas Cranach el Viejo, Caravaggio, Artemisia Gentileschi, Klimt, por mencionar sólo algunos.

La descripción ofrecida por Gorodischer recrea algunos de los elementos de la iconografía presente en las representaciones visuales. Así, la mención de la “tienda azul” correspondería a la representación pictórica de Botticelli donde se aprecia que la carpa

viene en ese color. De los elementos efrásticos presentes el más llamativo es la recreación del espacio mediante los recursos verbales.⁹³ La enumeración escueta, sin adjetivos que la adornasen, de “campamento, soldados, animales, sudor, estiércol, órdenes y armas” tiene un efecto especial en cuanto a la descripción. No sólo designa el ritmo acelerado de la narración, sino que supone una mirada que va recorriendo el espacio sin detenerse, sin especificar los detalles. Como si lo enumerado se encontrara al fondo del cuadro, pues no está dibujado en detalle, a diferencia de lo que sucede en el primer plano y donde el ritmo de la narración es más lento (“Ese hombre y una mujer dormían apenas tapados con las mantas de una cama muy grande y muy baja y el viento castigaba la tienda e inclinaba las llamas de las lámparas de aceite”). Las estrategias que hacen retardar el ritmo consisten en la conjunción dentro de las frases sustantivas (ese hombre y una mujer), oraciones coordinadas (y el viento castigaba... e inclinaba...), así como mediante la repetición del calificativo “muy” (grande) y “muy” (baja). De este modo, el cuento hace una recreación verbal de lo que sería la perspectiva de un cuadro. Lo que figura en el primer plano está descrito minuciosamente, mientras que el fondo está meramente esbozado.

En ambas salidas a los espacios alternos, al asumir el rol de Judit y Charlotte Corday y encontrarse del otro lado de la puerta, la protagonista hace una escenificación de hechos violentos. Su hexis alterna, contraria a la doméstica, tiene que ver con el degollar a los hombres, en dos ocasiones los decapita. La invocación de estos cuadros tan conocidos hace que el relato de Gorodischer pueda ser leído como un díptico textual, pues recobra de manera efrástica dos sucesos y hace una crítica de la ideología opresora de unos varones.

⁹³ Para procurar un análisis de elementos efrásticos he adoptado una visión que ofrece Irene Artigas (2003) preocupándose por la ‘espacialidad’ así como por la dinámica establecida entre el fondo y el primer plano. Dado que la autora comenta un cuadro de Brueghel y su representación verbal en los poetas de habla inglesa William Carlos Williams y Seamus Heaney, las nociones que menciona se concretarán de maneras distintas en el texto de Gorodischer.

En este sentido, el cuento no cambia los acontecimientos históricos, sino que la protagonista se desdobra de tal modo que toma posesión de unos cuerpos femeninos históricos mientras que es ahora ella quien ejecuta esas monstruosidades.

Los lugares que frecuenta al cruzar la puerta albergan su conducta monstruosa, por lo que sugiero que se convierte en una especie de *monstruo heterotópico* (Poblete 111-112, Hock-soon Ng 88-91).⁹⁴ El concepto de “heterotopia” lo define Foucault en “De los espacios otros” (1967) como “contra-espacios”, “en los que los espacios reales, todos los otros espacios reales son de manera simultánea representados, impugnados e invertidos” (24). Las heterotopías según Foucault guardan relación con el espacio de partida a modo de “provocar dudas, neutralizar, o invertir las relaciones que designan, o reflejan” (24). Para Foucault las heterotopias son *espacios otros*, los que hacen un cortocircuito en las habituales *microfísicas del poder* (ejercicios del poder a un nivel pormenorizado) inscritas en los usos que se dan a los diferentes lugares. Cabe indicar que Foucault se refiere, al hablar de la heterotopia, a lugares reales que existen dentro de este orden ontológico, mientras que en Gorodischer los espacios otros pertenecen a territorios fantásticos. Tomando en cuenta este matiz utilizo el término para señalar la importancia del posicionamiento heterotópico de la protagonista. Su subjetividad tal como se muestra en los espacios privados diverge en sumo grado de la que desplegará en los lugares públicos. En el relato, la monstruosidad se genera a partir de las diversas maneras que la subjetividad interactúa con el espacio. También es útil mencionar el concepto de “heterocronias” de Foucault, puesto que la protagonista de Gorodischer emprende unos viajes, trasladándose a lo largo del eje temporal y es entonces cuando sus actos rememoran los hechos históricos.

⁹⁴ Al hablar del monstruo heterotópico, Ng lo menciona brevemente y se desplaza en seguida hacia el espejo, mientras que Poblete lo ubica respecto a la problemática de la Modernidad.

Se vuelve una asesina y su ubicación heterotópica y heterocrónica da rienda suelta a los actos monstruosos. En su estancia en el otro lado se repite la ritualidad que involucra el lavado de las manos: “se *mojó las manos* en la sangre de los heridos y de los muertos”; “Tiró la navaja al suelo y se *enjuagó las manos* en el agua tibia de la bañera” (la cursiva es mía); sólo que ahora se invierte el sentido de esa acción (de la ritualización del lavar se pasa a las matanzas rituales), por lo que propongo que se trata de unos rituales heterotópicos. Si el espacio de ida está bajo el signo de la dominación masculina y la “violencia simbólica”,⁹⁵ al acceder a lo heterotópico la protagonista abraza la violencia, la adopta como una herramienta para limpiar los espacios públicos de los que fue excluida.

De vuelta a lo doméstico, el imaginario de la protagonista se vuelve cruento: “[L]os lunes y los jueves, cuando plancha por las tardes los cuellos de las camisas, piensa en los cuellos cortados y en la sangre y espera” (Gorodisher 129).⁹⁶ El que recurra a la fantasía para poder soportar una realidad monótona además indica que conserva una identidad a través de los mundos (*transworld identity*) (Eco, *Lector* 201). La razón por la que emergen los mundos paralelos es que éstos son una prolongación e inversión de aquel en el que vive y han sido puestos en marcha debido a sus frustraciones y privaciones.

El comentario final en el relato según el cual las cosas que suceden de este lado de la puerta, el lado cotidiano es “mucho más abominable” (Gorodischer 131), funciona como una vuelta de tuerca. Es la normatividad que atañe a la vida cotidiana de un ama de casa lo que resulta aborrecible y no los espacios donde ella funge como una despiadada asesina en serie. La profunda ideologización del espacio doméstico petrificó su papel de ama de casa

⁹⁵ La *violencia simbólica* se explica como aquella que “arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas ‘expectativas colectivas’, en unas creencias socialmente inculcadas” (Bourdieu cit. en Fernández 7).

⁹⁶ Situación parecida al cuento de Tillie Olsen: “As I stand here ironing”.

al grado que los regimenes domésticos gobiernan su cuerpo con una disciplina férrea imponiéndole el ritmo de trabajo y los movimientos por el hogar.

A primera vista, el factor monstruoso del personaje consiste en la desviación grave de su conducta respecto al promedio o la norma exigida para una ciudadana ejemplar (es decir, obediente) que cumple con la ética de trabajo y cuya primordial responsabilidad es el cuidado del hogar. Si al principio del cuento, la limpieza a la que se entregaba religiosamente tenía que ver con el hogar, después se vuelve una especie de higiene social. Se aboca a remediar las injusticias que han padecido algunas personas históricas femeninas. El cuento cuestiona el sentido de la monstruosidad; resulta que la verdadera monstruosidad, en el sentido de algo atroz y que necesita ser subsanado, se esconde en la vida diaria automatizada. Si el texto empieza con la descripción de una mujer común y corriente, termina por desnaturalizar un estereotipo de la ama de casa quien ve telenovelas. A la vez desacraliza lo doméstico como un lugar idealizado. En ese cuento el tema de lo monstruoso se vincula con el hecho de que la protagonista transgrede su encierro como mujer en el ámbito privado y recobra un lugar en la esfera pública. Se sale de los límites de la casa, yendo más allá de las oposiciones binarias que atañen al espacio, ya que su cuerpo negocia con diversos lugares.

Para ofrecer una lectura del relato de Gorodischer desde la perspectiva de la monstruosidad, nos hemos centrado en el papel que desempeñan los espacios en el cuento. Además nos hemos interesado por las diversas ritualidades que se despliegan en él. En primer lugar, sugiero que el ámbito doméstico en el que se desenvuelve la protagonista tiene rasgos de un espacio ritualizado a lo Goffman, pues entiendo las tareas del hogar como rituales domésticos cotidianos. Éstos se distinguen por su carácter repetitivo, sirven para conformar el orden doméstico y la dominación masculina. En la casa, el personaje

femenino asume una hexis corporal que dictamina su manera de habitar el espacio doméstico. El segundo espacio es el del tránsito y concierne a la puerta que le abre paso a otros mundos alternos. La puerta conforma un no-lugar en el sentido de Augé, cuyo carácter es efímero. Una vez del otro lado de la puerta, surge un tercer territorio espacial, en el que se suspende el orden doméstico vigente en el espacio doméstico de que se alejó. La quiebra del orden social en el relato corresponde a un espacio ritualizado entendido ya no en el sentido de Goffman, sino de Turner cuando habla de los rituales liminoides, cuyo carácter es individual y frecuentemente implica la denuncia social al poner en tela de juicio las injusticias. Es aquí donde se configura una micro-sociedad diferente, pues relaciones entre personajes invierten su comunidad primaria, la familia nuclear. En las excursiones que realiza la protagonista adentrándose en los espacios alternos, expurga la historia de las infamias cometidas contra las mujeres. Pasa de la conducta ritualizada en lo doméstico a cometer asesinatos ritualizados al degollar a los hombres, lavar las manos en su sangre a modo de quedar exonerada de la culpa pero también de invertir la acción de lavar que hacía en el espacio de partida. De esta manera deja atrás la violencia simbólica ejercida sobre ella bajo la forma de la dominación masculina y pasa a ser ella misma agente de la violencia. Los espacios otros a los que accede los leímos como heterotópicos, dado que en ellos el personaje principal se vuelve portador de la contra-memoria. También es relevante el asunto de la agencia; mientras que en el espacio doméstico, la casa se apodera de ella y se apropia de sus movimientos, en los espacios otros la protagonista se reinventa, desempeña unas actividades completamente diferentes a las que hacía hasta entonces. El cuarto y el último espacio se conforman cuando el personaje se encuentra de vuelta en su cotidianeidad.

La intrusión explícita del narrador sobre el carácter “abominable” del espacio doméstico hace un giro en las concepciones del espacio doméstico y de la monstruosidad. La monstruosidad no se ubica tanto de lado de las matanzas, sino en las cualidades monstruosas del hogar organizado de una cierta manera. Con este cuento, la monstruosidad sirve para reflexionar sobre la ideología de la domesticidad en la que a la mujer se le asigna el rol del ángel del hogar. El ensamblaje de las técnicas corporales en el espacio doméstico ha *domesticado* al personaje en el papel de la ama de casa y es precisamente en este lugar donde se sitúa la monstruosidad.

“Historia de Mariquita”, Guadalupe Dueñas

Para durar el tiempo de una muerte gratuita y prematura, pero bella [...] cumple una edad amarga de silencios y un reposo gentil de muerte niña.

José Gorostiza, "Muerte sin fin"

Al leer hoy en día el cuento “Historia de Mariquita” escrito en 1958, hace más de medio siglo, los hechos narrados en él no resultan tan inauditos y merecedores de nuestro asombro después de que la exposición del artista Günter von Hagens “*Körperwelten—Body Worlds*” haya recorrido el mundo mostrando los cuerpos disecados y preservados mediante la “plastinación” (procedimiento técnico inventado por el artista). Así se ha difundido y hecho visible para las masas el cuerpo muerto conservado, algo que en las épocas anteriores ha sido casi exclusivamente reservado para los círculos privilegiados. Al respecto basta

recordar la obsesión barroca por el gabinete de curiosidades humanas que elaboraba el holandés Frederik Ruysch en el siglo XVII tardío a partir de los fetos abortados que orquestaba en escenas, adornaba con encajes y preservaba en botes de vidrio y que más tarde pasaron a formar parte de la colección del zar ruso Pedro el Grande.⁹⁷

En el cuento de Guadalupe Dueñas, el cuerpo neonato de una niña prematuramente muerta, preservada en un frasco de chiles en una solución química casera, deviene un artefacto que se exhibe en el seno del hogar. Convive con el resto de la familia e incluso lleva un nombre, Mariquita. Esta situación narrativa emite varios avisos de lo monstruoso; en primer lugar, el cuerpo anómalo ha sido asociado, aunque injustamente, con la monstruosidad; en segundo, su exhibición y especialmente el formato en el que está contenido (en un envase de vidrio) remite a la cultura de exhibir muestras anatómicas peculiares tal como se presentaban en los *freak shows*, y por último, se transgrede la regla de la disposición obligatoria de los restos humanos, práctica mortuoria común en los tiempos modernos.

El que un cuerpo muerto no haya sido enterrado y se encuentre dentro del ámbito familiar con el que comparte la vida cotidiana, es un evento que se da fuera de un lugar prescrito. En este sentido se fragua la monstruosidad puesto que se desorganiza algún tipo de orden (ver cap. 1): no se obedece a cierta categorización, concretamente la que tiene que ver con una determinada espacialización. Todo lo anterior permite hablar de las connotaciones monstruosas que surgen en el cuento. Además, la fascinación por una reliquia corporal hace un vínculo con “Consagradas” de Diamela Eltit (Capítulo IV) donde sucede algo parecido.

⁹⁷ Ver más en el erudito ensayo del patólogo mexicano Francisco González Crussí (115-127).

A pesar de que en la sociedad mexicana existe una tradición particular en torno a la muerte de los niños, o el culto a la “muerte niña” según lo denominó una exposición que reunió trabajos fotográficos sobre los niños muertos,⁹⁸ en el interior del mundo narrado por Guadalupe Dueñas la actitud de los familiares hacia la muerte resulta extraña también para los demás personajes. Si bien Mariquita tiene el estatuto de persona para sus familiares, no la experimentan así los visitantes de su casa quienes se horrorizan con su presencia. En el cuento, la convivencia con un cuerpo muerto no es una experiencia naturalizada, ya que sólo su familia la vive como algo cotidiano y común pero ni siquiera todos ellos, pues una de las seis hermanas vive “bajo el terror de esta existencia. Nunca entró sola a la pieza y [...] fue Mariquita quien la sostuvo tan amarilla; pues, aunque solamente la vio una ocasión, asegura que la perseguía por toda la casa” (Dueñas 24).

Siguiendo el título del relato, existe una historia en torno a Mariquita. Así el ya mencionado aspecto espacial se complementa con la dimensión temporal. Parece que no se pueden divorciar estos dos factores que no sólo sirven de coordenadas para situar esta trama narrativa, sino que son de importancia crucial para la acción narrativa y el desarrollo del relato de Guadalupe Dueñas. La *historia* de Mariquita será entendida en su doble sentido: se trata de su pasado que una de las hermanas va narrando y, además, en torno a este cuerpo se va acumulando una historia en el sentido de relato o narración. Mariquita es el centro del mundo narrado alrededor del cual se construyen los demás sentidos. En cuanto a su pasado, al nacer esta niña antes del tiempo, su cuerpo frágil y “desvalido” se representa mediante una imagen poética como “una almendra descolorida sobre el tul de sus almohadas” (24).

⁹⁸ Un número de la lujosa revista *Artes de México* en el que vienen muchas fotografías, se dedica a este tema (Nº 15, Primavera de 1992: *El arte ritual de la muerte niña.*).

Desde esta primera caracterización, el texto presenta un cuadro más cercano a la acepción del monstruo como una maravilla y no como algo que despierta el horror.

Tras la repentina muerte de la niña, el padre no puede aceptar su pérdida y decide preservarla en un “pomo de chiles”, “protegido por un envase carmesí de forma extraña” (24), en el ropero en la pieza donde dormían sus demás hermanas. Para proveer la morada a la niña fallecida, el padre organiza su guarida a modo de espacios concéntricos como si se tratara de muñecas rusas contenidas la una dentro de la otra. Tal distribución espacial es ideada a fin de proteger a Mariquita. Así, la casa asume un rol protector a modo del “útero femenino”, según lo esboza acertadamente la crítica mexicana Magali Velasco pese a que no desarrolla la idea (106). En el relato de Dueñas, los sentidos espaciales de la casa se desprenden y confrontan: ¿se trata de un lugar que es la encarnación física de la seguridad o, a la inversa, surge una estructura carcelaria?

La casa se suele asociar figurativamente, en los escritos teóricos, de manera dual: con lo materno en el sentido del albergue y también con lo paterno en el de un estricto control. En esta línea Gaston Bachelard en su célebre estudio *Poética del espacio* (1957) hace mención de los “rasgos maternos de la casa” y la relaciona con la protección del cuerpo: “[L]a vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, caliente en el seno de la casa” (Bachelard cit. en Geyh 106). En contraste, la teórica Mieke Bal señala la contradicción implícita en la visión de que éste sea un espacio femenino al argumentar: “[E]n la casa la paternidad se establece, la casa se convierte en metáfora sinecdótica de la paternidad” (cit. en Geyh 106).⁹⁹ Así en el lugar doméstico se reproduce la familia

⁹⁹ (In the house fatherhood establishes itself; the house becomes fatherhood’s synechdochic metaphor).

tradicional en la que impera el padre. De modo similar, el teórico de arquitectura Anthony Wilder comenta:

Si la casa protege a los niños de los elementos, su función primordial es proteger los derechos genealógicos del padre aislando a las mujeres de otros hombres. La reproducción se entiende como la reproducción del padre. La ley de la casa, indudablemente, no es otra cosa que la ley de ese padre. La casa física es la posibilidad para el orden patriarcal que parece aplicarse a ella) (cit. en Kawash 217).¹⁰⁰

La casa es el emplazamiento de la familia patriarcal, pues acoge a sus habitantes a la vez que demarca las fronteras del dominio del padre quien está a cargo y lo protege. Ambas significaciones se despliegan en el cuento de Mariquita. Hemos mencionado su rol materno entendiendo la casa como la sustitución del cuerpo de la madre del que Mariquita ha sido expulsada antes de tiempo. Pero también la casa es aquí un emblema de poder del padre quien no sólo inventó la manera de preservar su cuerpo muerto de la descomposición y está entregado con esmero a sus cuidados, sino que, según cuenta la narradora, mientras él ejercía estas labores las acompañaba “quizá con el pensamiento de lo bien que estaríamos sus otras hijas en silenciosos frascos de cristal, fuera de tantos peligros como auguraba que encontraríamos en el mundo” (25). En Dueñas, las visiones de la casa como un espacio materno o paterno no son excluyentes, sino que dependen una de la otra y se integran.

Mariquita es un secreto compartido en familia y del que muy pocos personajes del mundo del afuera llegan a enterarse:

¹⁰⁰ (While the house protects the children from the elements, its primary role is to protect the father's genealogical claims by isolating women from other men. Reproduction is understood as reproduction of the father. The law of the house is undoubtedly no more than the law of that father. The physical house is the possibility of the patriarchal order that appears to be applied to it).

[F]ueron muy raras las personas que llegaron a descubrirlo y ninguna de éstas perduró en nuestra amistad. Al principio se llenaban de estupor, luego se movían llenas de recelo, por último desertaban haciendo comentarios poco agradables acerca de nuestras costumbres. La exclusión fue total cuando una de mis tías contó que mi papá tenía guardado en un estuche de seda el ombligo de una de sus hijas. Era cierto. Ahora yo lo conservo: es pequeño como un caballito de mar y no lo tiro porque a lo mejor me pertenece (25).

El gusto coleccionista del padre no sólo se desvela en el ejemplo de Mariquita, sino que este personaje también se adueña de una parte corporal, el ombligo, que tradicionalmente es un símbolo de la unión entre madre e infante, a la que pretende desplazar.

La presencia de Mariquita origina la división entre dos tipos de espacios: el privado e íntimo que comparte la familia y el exterior o público. No es mi intención consolidar la escisión entre lo público y lo privado de las esferas separadas en mi lectura, sino más bien afirmar que el cuento muestra las tensiones que surgen de ella. La casa en Mariquita es una encarnación del espacio privado de una familia endogámica a tal grado que excluye cualquier contacto con el exterior. La seguridad para Mariquita implica la exclusión de cualquier presencia foránea.

Con el paso del tiempo narrado, las hermanas se quedan sin padres quienes fallecen y ellas deciden cambiarse de casa. Todo gira alrededor de Mariquita así también la mudanza a un “señorial caserón en ruinas” (25), edificio cuya descripción tiene tintes góticos:

Las grietas anunciaban la demolición. [...] Cuando la rajadura era larga como un túnel la cubríamos con algún gobelino [...]. Si la grieta era como una cueva, le

sobreponíamos un plato fino, un listón o dibujos de flores. Hubo problema con el socavón inferior de la sala; no decidíamos si cubrirlo con un jarrón ming o decorarlo como oportuno nicho o plantarle un pirograbado japonés. Un mustio corredor que se metía a los cuartos encuadraba la fuente de nuestro palacio. [...] En la parte de atrás, [...] hicimos un jardín a la americana, con su pasto, su pérgola verde y gran variedad de enredaderas, rosales y cuanto nos permitiera desfogar nuestro complejo residencial (25-26).

La topografía de la casa es presentada en gran detalle porque esta localidad funciona como la parte crucial de la acción narrativa. El lugar se muestra idóneo para cumplir con la función de ser un relicario dedicado a la recién nacida que no ha sobrevivido fuera del cuerpo materno. La ruina y la decadencia de la casa es una evidencia del paso del tiempo que la ha corroído. En este sentido el espacio en el cuento no va divorciado del tiempo, se trata de la frecuentemente mencionada unión espaciotemporal.

En este ambiente pronto se presentan, al parecer, apariciones fantasmales:

[E]n los excepcionales minutos de silencio ocurrían derrumbes innecesarios, sorprendentes bailoteos de candiles y paredes, o inocentes quebraderos de trastos y cristales. Las primeras veces revisábamos minuciosamente los cuartos, después nos fuimos acostumbrando, y cuando se repetían estos dislates no hacíamos caso. Las sirvientas inventaron que la culpable era la niña que escondíamos en el ropero: que en las noches su fantasma recorría el vecindario (26).

La casa embrujada en la que pululan duendes manifiesta “inquietudes materiales sobre la política de género que informa la ideología doméstica” (Callaghan vi).¹⁰¹ En el

¹⁰¹ (stories of haunted houses express material anxieties over the gender politics that inform domestic ideology).

relato de Guadalupe Dueñas, sugiero, es la presencia de Mariquita la que origina la tensión en el hogar traduciéndose en un fantasma. Al tomar forma o cuerpo fantasmático revela la “domesticidad fracasada” entendida como un fracaso de lograr el ideal doméstico que debería encarnar el hogar (Snowden 28). En el cuento de Dueñas, la domesticidad fracasada se vincula a las políticas del género femenino al interior del espacio doméstico donde las hermanas llevan una vida enclaustrada. En ese sentido se confirma lo señalado por Sara Ahmed que la ideología doméstica se relaciona con la respetabilidad femenina de modo que restringe la movilidad de mujeres: “Así, las mujeres, si van a tener acceso a la respetabilidad femenina deben permanecer en el hogar (la femineidad como la domesticación), o tener cuidado con la manera en que se mueven y aparecen en público (la femineidad como la movilidad limitada)” (*The Cultural* 70).¹⁰² Precisamente en el cuento, la domesticidad fracasada pone en cuestión la respetabilidad de los personajes femeninos cuando sobre el supuesto fantasma de la niña “[c]orrió la voz y el compromiso de las explicaciones; como todas éramos solteras con bastante buena reputación se puso el caso muy difícil. Fueron tantas las habladurías que la única decente resultó ser la niña del bote a la que siquiera no levantaron calumnias” (Dueñas 26-27) Los efectos que surte Mariquita se propagan por las casas que habitan de modo que estas viviendas están en detrimento pero también causan la ruina en la vida de sus hermanas. Cuando por fin deciden enterrarla, ningún médico quiere extenderles el acta de defunción, razón por la cual la sepultan en el jardín y una vez más se vuelven a mudar de casa.

La memoria de Mariquita persigue a la narradora de su historia: “no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. Me preocupa saber si existe alguien que cuide el

¹⁰² (So women, if they are to have access to feminine respectability, must either stay at home (femininity as domestication), or be careful in how they move and appear in public (femininity as a constrained mobility)).

verde Limbo donde habita y si en las tardes todavía la arrullan las palomas” (27). A pesar de las secuelas dañinas que Mariquita ha tenido para la vida de sus hermanas, ella también provoca añoranza en ellas: “[C]uando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía; se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía” (27). Con esta descripción final se elimina por completo cualquier deje de lo monstruoso en el sentido de lo terrorífico y se confirma la cotidianeidad y cercanía de Mariquita.

En esta sección hemos podido observar que pese a que los personajes se mudan de casa en varias ocasiones, toda la acción narrativa sucede exclusivamente en el interior. Tal manera de asentarse muestra las consecuencias que tiene la casa como un anclaje firme para los personajes. Si bien su función es la de albergar al cuerpo cadavérico de Mariquita y protegerlo del exterior, como consecuencia la casa se convierte en una especie de encierro que limita severamente la vida de sus hermanas. En este sentido se confirma la idea de que: “la analogía arquitectónica entre una casa segura y un cuerpo seguro sólo puede resultar en la violencia; no hay seguridad para el cuerpo figurado en términos de las arquitecturas de encierro” (Kawash 189).¹⁰³ El precio de dar la seguridad a una hermana al crear un espacio altamente privado e interior, es el enclaustramiento para los demás personajes. En Mariquita, la otredad es reprendida y suprimida así como conlleva un alto costo social. Cuanto más se centra la vida en el seno del espacio doméstico tanto más se aparta del espacio exterior. Pero el cuento de Dueñas no se detiene a corroborar la dualidad entre el afuera y el adentro. La casa como un lugar privado, seguro y respetable, concebida como un

¹⁰³ (the architectural analogy between safe house and safe body can only result in violence; there is no safety for the body as figured in terms of architectures of enclosure).

refugio frente a un mundo exterior que no entiende la importancia de Mariquita para su familia, tiene consecuencias importantes. Las hermanas viven casi secuestradas en la vivienda, en un espacio cerrado herméticamente para el exterior. La seguridad de Mariquita lleva al amurallamiento de la familia. La casa adquiere el papel de reproducir el cuerpo encerrado de Mariquita, es una extensión corporal que ejerce como su envoltura. Así se pueden apreciar que operan simultáneamente las dos acepciones figurativas de la casa como un espacio materno y paterno: es una guarida pero también es una cárcel. Al tiempo que se ha logrado la protección de Mariquita toda la casa se convierte en un espacio seguro y fortificado, y también se elimina cualquier influencia foránea. La presencia del cuerpo muerto dentro del espacio cotidiano de la familia tiene consecuencias monstruosas. Infesta todo su entorno causando el paulatino aislamiento de la familia del resto del mundo así como la decadencia de la casa. Al transgredir la prohibición de no ocupar el mismo espacio que el de los muertos, guardando el frasco que contiene un cadáver, las hermanas están sentenciadas a una vida enfrascada.

En este capítulo que se ocupa de los rasgos monstruosos del espacio, los textos literarios cuestionan la construcción de la feminidad y su vínculo con el espacio doméstico. En ambos cuentos lo monstruoso se asienta sobre los soportes espaciales de la casa. Es en este lugar donde se muestran diversos paradigmas de la organización del género femenino. En Gorodischer las labores del hogar forman el núcleo de la identidad del ama de casa, mientras que en Dueñas se aborda la respetabilidad femenina. La manera en que los personajes femeninos interactúan con el espacio doméstico genera las connotaciones de lo monstruoso. En “La perfecta casada” esto sucede en oposición a la casa mientras la protagonista visita los espacios alternos en los que comete múltiples asesinatos. Se trata de

un personaje migrante que se desplaza entre diversos lugares. Así se nos invita a reflexionar sobre las implicaciones de la división en las esferas separadas en la que lo doméstico y lo privado corresponderá a lo femenino, mientras que lo público se vinculará con lo masculino. Al yuxtaponerse y estrellarse estos espacios en el cuento, se subrayan las diferencias entre sus funciones y posibilidades que ofrecen para el sujeto femenino. Igual que la protagonista al principio se dedicaba a limpiar el hogar, luego pasa a hacer una especie de purga en la arena pública, se encarga de limpiar las infamias que han padecido algunos personajes en la historia.

En Gorodischer y Dueñas, la casa es devoradora, se apodera de los personajes. En estos textos literarios, los efectos monstruosos aparecen a partir de las relaciones que forjan los personajes con el contexto espacial. Las negociaciones de los espacios hogareños desplazan y retan el binarismo de los espacios (en Gorodischer, público/privado; en Dueñas, lo materno y lo paterno así como se muestran las consecuencias que tiene la casa segura llevada a sus extremos). Se ha podido observar que la familia nuclear con la que se convive, se torna en esa cápsula de la maquinaria social y ejerce como un aparato represivo.

Lo monstruoso, en fin, devela en este capítulo cómo las marcas de género se inculcan sobre el espacio doméstico y están profundamente vinculadas a la ideología del hogar. En cuanto al tratamiento del espacio doméstico, los cuentos “La perfecta casada” e “Historia de Mariquita” elaboran al mismo tiempo movimientos dialécticos y complementarios. La protagonista en Gorodischer se empeña en huir de la casa, mientras que en Guadalupe Dueñas se trata de quedarse en ella, dejar sellada la puerta para el mundo exterior. Ambos textos tratan de las arquitecturas de inclusión, exclusión y alianzas temporales que se forman con los espacios ya público ya privado. Es a partir del espacio ya sea habitándolo, transitándolo o alejándose de él, que se construye la monstruosidad. A

medida que se escriben y delinear los contornos monstruosos de los personajes y sus espacios domésticos correspondientes, se representa lo femenino. La topología monstruosa tal como se diseña en Gorodischer y Dueñas, trastoca las instituciones sociales de la familia y el hogar. Sus relatos de ninguna manera confirman la dialéctica que atañe a lo público/privado, sino que, a la inversa, evidencian lo provisional de esta oposición binaria poniéndola en tensión y mostrando que puede llegar a tener corolarios monstruosos.

NOTAS FINALES

El frenesí de llegar a una conclusión es la más funesta y estéril de las manías.

Flaubert cit. por Borges cit. por Alan Pauls, *El factor Borges*

En este trabajo que propuso investigar el tema de la monstruosidad en la literatura latinoamericana contemporánea, se ha insistido que el monstruo no goza de una definición unívoca, es decir, no se explica de una vez por todas. En torno a esta figura hubo definiciones muy cambiantes en la historia cultural, pero además tratándose de los monstruos literarios, éstos involucran un proceso que se va vinculando a lo narrativo. De ahí que el monstruo no sea un sujeto textual coherente y delimitado. Dada la imposibilidad de un monstruo absoluto se ha buscado la concreción y las maneras en que se enraíza en los cuentos.

Cabe señalar que mi propia aproximación crítico-teórica no sólo describe a lo monstruoso, sino que a la vez lo diseña, lo confecciona de cierta manera. Se muestra una vez más que no hay escapatoria de la metáfora, pues el personaje monstruoso opera como una metaforización de tres procesos principales: la infracción de un orden, el rebasamiento de límites y la puesta en crisis. Éstas son las rejillas conceptuales que en repetidas ocasiones utilizo en mis observaciones sobre los personajes latinoamericanos. Aparte de la preocupación de cómo los textos manufacturan al monstruo, lo que me interesó fue señalar el uso que se le otorga durante el acto de mostrar algo como monstruoso.

Al señalar la construcción del monstruo se ha llamado la atención a la pluralidad de estas figuras. Existen diferencias al interior del concepto de monstruo, por lo que he intentado verlo no desde una postura homogenizadora que las borrara. Junto con la

multiplicidad de personajes monstruosos, también hay diversos sentidos que van instando la monstruosidad de un mismo personaje. En distintos momentos narrativos las protagonistas se muestran monstruosas. El conglomerado de estos elementos es lo que le confiere el perfil monstruoso al personaje. Además, un monstruo depende de los demás monstruos, no sólo de los que están en los archivos culturales antiguos con los que dialogan (como la bruja en “Herejías”), sino que dentro del corpus hay ciertos temas que resurgen.

Esto es especialmente relevante respecto a lo monstruoso femenino, o sea, la manera en que se aborda la femineidad. A lo largo del presente trabajo se ha podido observar que varias experiencias exclusivamente femeninas, como el embarazo, la lactancia, la relación entre madre e hija, se prestan a ser leídas desde el lente monstruoso. Se ha subrayado el carácter flexible no sólo de lo monstruoso, sino también de lo femenino entendiéndolo como otro significante flotante. Lo monstruoso femenino parece vincularse con las emociones anómalas, las que no lograron tener cabida en el canon de las emociones aceptadas culturalmente. Otro rasgo que lo acompaña es el sacrificio (por ej., del cuerpo fértil en Piñón). Además, el tema de la dominación patriarcal está presente en la asesina en serie de Gorodischer y también en la madre antropófaga de “Consagradas” que devora a su hija. A menudo la monstruosidad se dirige a denunciar algún problema. Así surgen los efectos desestabilizadores del monstruo, ya que se dislocan ciertos temas y argumentos, algunos elementos desencajan. Gracias a su presencia, deja de ser vigente la naturalización y aparece un lapso, discordancia.

Un hilo conductor que guía mi análisis es la monstruosidad concebida como la transgresión de un orden. Si retomo esta idea de pensadores como Canguilhem, Foucault y Derrida, la matizo al transplantarla en un contexto literario. Siguiendo a Weisz, me ocupé de la ley que ya no es meramente biológica ni jurídica en torno a la normalidad (corporal y

de conductas), sino deviene la ley narrativa. Precisamente es la normalidad lo que se problematiza y respecto a ella se señalan las estrategias de la normalización y normativización. Existen momentos textuales en los que se insta la autoridad. Su ejercicio se muestra mediante el tipo de discurso empleado. A la par surge el asunto de la autoría; ¿a quién le pertenece el monstruo? ¿cómo se posiciona frente al control textual? Esa normalidad narrativa, ejemplificada en el cuento “Icera” en la ley según la cual los niños crecen pero la protagonista se rehúsa a seguir estas pautas, viene minada mediante varias estrategias narrativas y discursivas que destacan por su carácter político, militante. Concretamente hablando de “Icera” ocurre una elipsis, una interrupción importante en el transcurso del texto narrativo y es en este intervalo que se trastoca la ley del crecimiento obligatorio. La pausa en el cuerpo del texto literario tiene su paralelismo en el crecimiento frenado del cuerpo textual de la niña. Se puede observar que lo monstruoso funciona como una desobediencia frente a las instancias narrativas que lo procuran normar, frente a los demás personajes que convocan la normatividad.

El lugar exacto en el que se ubica la ley en un texto narrativo, ley que interpela al personaje, varía en gran medida de un cuento al otro. En las gemelas unidas de Palacio atañerá a la unicidad corporal, mientras que en el cuento sobre la niña muerta de Dueñas, se prohibirá convivir con los muertos. Podríamos afirmar que el corpus monstruoso supone una especie de repertorio de reglas infringidas (el “no matarás” es abordado en Gorodischer; el “no comerás carne humana” en Eltit; el “no te embarazarás de anciana” en Piñón). Los textos que vimos desnaturalizan estas normas, sus personajes monstruosos no permiten ser contenidos por las leyes que les intentan domesticar.

Muy afín a la infracción del orden como rasgo distintivo de la monstruosidad es el problema de las fronteras. Lo monstruoso logra rebasar los límites de formas corporales (la

niña que dejó de crecer), de conductas convencionales (el rechazo de la maternidad en Artemisa) y de la ubicación en el espacio y su tránsito por él (la asesina que frecuenta arenas públicas de las épocas pasadas, de Gorodischer). Respecto a los límites traspasados es significativo ver que la monstruosidad cuestiona la conjunción corporal de una madre con su hijo, cuento en el que los límites del cuerpo se derraman mientras que la leche se desborda en abundancia. La monstruosidad del personaje nace cuando su envoltorio corporal ha sido roto. Otro ejemplo de los límites suprimidos ocurre en “Herejías” en el cual la parte masculina y femenina de la subjetividad ya no están firmemente apartadas, sino que se consiguen enlazar. De modo similar, la conexión en “Consagradas” a través de la sangre de la hija que entra en la boca de la madre, de nuevo manifiesta la monstruosidad en tanto el rebasamiento de los límites. De manera paralela, en “La doble y la única mujer” se dan transfusiones entre las dos fracciones corporales que exceden la mera unión sanguínea. Bien sea en el caso del derramamiento de la leche materna (Barros), de trasvases sanguíneos entre dos personajes (Eltit) o bien de una sola protagonista que quizás son dos (Palacio), la monstruosidad pone de manifiesto la importancia de los flujos corporales para la constitución de una subjetividad. Parece que la fluidez, las barreras franqueables, es algo que defienden los relatos.

El tema de los líquidos producidos por el cuerpo femenino ha sido estudiado por Mary Douglas y Julia Kristeva mediante la noción de lo abyecto. En mi investigación quise ver cómo se forjan las cláusulas del contrato de lectura para que algo se considere abyecto. Así podemos decir que, para que lo abyecto actúe en términos del asco, revulsión, repugnancia, es fundamental la selección de la voz narrativa y la focalización como un filtro de perspectiva. En Piñón es la hija desde cuya postura se crea el juicio de que el embarazo de su madre anciana es algo asqueroso. Sin embargo, hay lugares de fuga entre

su visión y la que transmite la narración donde lo abyecto ha sido resignificado. En general, los cuentos celebran lo abyecto y se sirven de él para denunciar algunas prácticas. De esta manera aparecen monstruos que, de acuerdo a Donna Haraway, “prometen” en el sentido de que plantean configuraciones renovadas de la corporalidad femenina, la maternidad y la vejez.

Si el monstruo ha sido tradicionalmente un pretexto para ejercer la exclusión, los personajes hacen lo contrario: demandan ser vistos, se imponen a que los tomemos en cuenta. La monstruosidad depende de la mirada que intenta apoderarse de lo que observa. El espejo como un instrumento de medición es principal para entender los monstruos desde el punto de vista psicoanalítico en el cual esta figura deshace la ilusión de un *cuerpo propio*, íntegro y estable, y por el contrario muestra su fragilidad o, como lo dice Shildrick, su vulnerabilidad. Pero la monstruosidad no sólo se ubica en las convenciones culturales desde las que asedia a una subjetividad, sino que a veces se sirve de la mirada interiorizada (correspondiente al flujo de la conciencia de los personajes al que tenemos acceso mediante la voz narrativa) que les sugiere su aspecto monstruoso. Así, las superficies especulares interiores son portadoras de la monstruosidad.

Un tercer elemento importante para considerar el monstruo como un fenómeno textual-cultural que se codifica y disemina en las narraciones, es que éste a menudo sirve como una puesta en crisis. Funciona contra el ocultamiento y la naturalización. Por ejemplo, disputa la noción de la casa y el papel del género femenino en ella, por lo que deroga la normatividad del hogar como un ideal doméstico.

Por último, dado el carácter inasequible del monstruo, mi investigación se propone recorrerlo, si bien no es posible llegar a él. A pesar de mis peregrinaciones, sigue siendo volátil y evanescente. Por tanto, no puedo obviar el hecho de que los textos que analicé se

ofrezcan a otras lecturas, algunas que ni siquiera tomen en cuenta el factor de la monstruosidad. Eso no es de extrañar, pues los efectos monstruosos son perceptibles para el que lo busca, depende de la voluntad de lectores si se determinará la condición monstruosa de los personajes. Aunque es difícil apresarlos en las redes de la significación y/o interpretación, mi lectura sugiere una visión del monstruo como constructo y como diferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. Cuentos latinoamericanos

Barros, Pía. "Artemisa." *A horcajadas/ Astride*. Santiago, Chile: Asterión, 1992. 51-57.

Dueñas, Guadalupe. "Historia de Mariquita." *Tiene la noche un árbol*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985[1958]. 23-26.

Eltit, Diamela. "Consagradas." *Salidas de madre*. Ed. Alejandra Rojas et al. Santiago, Chile: Planeta, 1996. 97-104.

Gorodischer, Angélica. "La perfecta casada." *Mala noche y parir hembra*. Buenos Aires: Hector Dinnsman Editor, 1997 [1983]. 125-131.

Ocampo, Silvina. "Icera." (*Las invitadas*. 1961). *Cuentos Completos*. Volumen I. Buenos Aires: Emecé, 1999. 261-263.

Palacio, Pablo. "La doble y la única mujer." (*Un hombre muerto a puntapiés*. 1927). *Obras completas*. Ed. Wilfrido H. Corral. Madrid: ALLCA XX, 2000. 33-42.

Piñón, Nélica. "Tiempo de las frutas." *El calor de las cosas y otros cuentos*. Trad. Elkin Obregón. México: Fondo de Cultura Económica, 2000 [*Tempo das frutas*. 1966]. 337-342.

Porzecanski, Teresa. "Herejías." *La respiración es una fragua*. Montevideo: Trilce, 1989. 41-44.

II. Bibliografía crítica

A. Sobre l@s autor@s

- Aínsa, Fernando. "El nuevo cuento uruguayo. La alegoría inconclusa: entre la descolocación y el realismo oblicuo." *El Cuento en Red. Estudios sobre la Ficción Breve* 4 (otoño 2001): 1-15. Red. 02 de abril de 2009. <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=245>.
- Antebi, Susan. "Chapter 2- *La doble y única mujer*: the doubled bodies of Pablo Palacio and Jorge Velasco Mackenzie." *Carnal Inscriptions: Spanish American Narratives of Corporeal Difference and Disability*. New York: Palgrave Macmillan: 2009. 49-78.
- Bailey, Kay E. "La mujer y el folklore en los cuentos de Angélica Gorodischer." *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995*, Birmingham. 64-69. Red. 16 de marzo de 2010. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317317>>.
- Donawerth, Jane. "Body Parts: Twentieth-Century Science Fiction Short Stories by Women." *PMLA* 119. 3 (May 2004): 474-481.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. "Los marginados de Pablo Palacio." *Revista de la Universidad del Azuay* 41 (Diciembre 2006): 103-117.
- Espinoza-Vera, Marcia. *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2003.
- Handelsman, Michael. "Una doble y única lectura de 'Una doble y única mujer' de Pablo Palacio." *Chasqui* 24.2 (Nov. 1995): 3-23.

- Llanos, Bernardita M. "Pasiones maternas y carnales en la narrativa de Eltit." *Letras y proclamas: la estética literaria de Diamela Eltit*. Ed. Bernardita Llanos. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2006. 103-140.
- López-Luaces, Marta. *Ese extraño territorio: La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 2001.
- Mesa Gancedo, Daniel. *Extraños semejantes: El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias, 2002.
- Ruffinelli, Jorge. "Pablo Palacio: Literatura, locura y sociedad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 10 (1979): 47-60.
- Salazar Estrada, Yovany. *Pablo Palacio: Heraldo de la moderna narrativa ecuatoriana 1906-1947*. Quito, Ecuador: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, 2006. Red. 20 de abril de 2010.
<<http://www.scribd.com/doc/13406284/Yovani-Salazar-Pablo-Palacio-heraldo-de-la-moderna-narrativa-ecuatoriana>>.
- Ubidia, Abdón. "Una luz lateral sobre Pablo Palacio". *Palabra suelta* 6 (1989): 26-31.
Reprod. en *El mordisco imaginario. Crítica de la crítica de Pablo Palacio*. Ed. Celina Manzoni, Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Velasco, Magali. *El cuento: la casa de lo fantástico: Cartografía del cuento fantástico mexicano*. México, D. F.: Tierra adentro, 2007.

B. Lecturas generales

- Agamben, Giorgio. "Mme Panckoucke o el hada del juguete." *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2001 [1977]. 107-113.
- Ahmed, Sara. "The Contingency of Pain." *Parallax* 8.1 (2002): 17-34.
- _____. *The Cultural Politics of the Emotions*. New York: Routledge, 2004.
- Aisenson Kogan, Aida. *Cuerpo y persona: Filosofía y psicología del cuerpo vivido*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Appadurai, Arjun. "Introduction: commodities and the politics of value." *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Ed. Arjun Appadurai. Cambridge: Cambridge UP, 2000 [1986]. 3-63.
- Arnold, James R. *The Aftermath of the French Revolution*. Minneapolis: Twenty-First Century Books, 2009.
- Artigas, Irene. "Imagen visual y semejanza: Williams y Heaney en torno a Breughel." *Poligrafías: Revista de literatura comparada* 4 (2003): 195-203.
- Barthes, Roland. "Juguetes." *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México, D. F.: Siglo XXI, 1999 [1957]. 59-61.
- _____. *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972 [1966].
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México, D. F.: Siglo XXI, 2007 [1972].
- Benveniste, Émile. "De la subjetividad en el lenguaje." (1958). *Problemas de lingüística general*. Vol. I. Trad. Juan Almela. México, D. F.: Siglo XXI, 1971 [1966]. 179-187.
- Betterton, Rosemary. "Prima gravida: Reconfiguring the maternal body in visual representation." *Feminist Theory* 3.3 (2002):255-270.

- Biale, David. *Blood and Belief: the circulation of a symbol between Jews and Christians*. Berkeley: U of California P, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Trad. Joaquín Jordà. Barcelona: Anagrama, 2007[1998].
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. New York: Polity, 2002.
- _____. "Mothers, Monsters, and Machines." *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia UP, 1994. 75-94. Reprod. en *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina, Sarah Stanbury. Columbia UP, 1997.59-79.
- _____. "Signs of gender and traces of doubt: on teratology and embodied differences." *Between monsters, goddesses and cyborgs*. Ed. Nina Lykke y Nina Braidotti. London: Zed Books, 1996. 135-152.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- _____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999 [1990].
- Callaghan, Elizabeth Palm. "Domestic topographies: Gender and the house in the nineteenth century British novel." *Doctoral Diss.* U of Southern California, 2009. ProQuest Digital Dissertations. Red. 20 de diciembre 2009.
- Canguilhem, Georges. "La monstruosidad y lo monstruoso." *El conocimiento de la vida*. Trad. Felipe Cid. Barcelona: Anagrama, 1976 [1971, conferencia dictada en 1962]. 201-216.

- _____. *Lo normal y lo patológico*. Trad. Ricardo Potschart. México, D.F.: Siglo XXI, 2005 [1966].
- Classen, Constance, David Howes, Anthony Synnott. *Aroma: The cultural history of smell*. London: Routledge, 1994.
- Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture (Seven Theses).” *Monster Theory. Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996. 3-25.
- _____. *Of Giants: Sex, Monsters, and the Middle Ages*. Minneapolis, U of Minnesota P, 1999.
- Copjec, Joan. “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan.” *October* 49 (Summer 1989): 53-71.
- _____. “Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety.” *October* 58 (Autumn 1991): 24-43.
- _____. *Imaginemos que la mujer no existe: Ética y sublimación*. Trad. Teresa Arijón. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2006 [2002].
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- Csordas, Thomas J. “Intersubjectivity and Intercorporeality.” *Subjectivity* 22 (2008): 110–121.
- Davidoff, Leonore. “Regarding Some ‘Old Husbands’ Tales’: Public and Private in Feminist History.” *Feminism. The Public and the Private*. Ed. Joan B. Landes. Oxford: Oxford UP, 1998. 164-194.
- Derrida, Jacques. “‘Hay que comer’ o el cálculo del sujeto.” Entrevistado por Jean-Luc Nancy. *Confines* 17, Buenos Aires (diciembre de 2005): sin p. Trad. Virginia Gallo y Noelia Billi. Revisada por Mónica Cragnolini. Edición

- digital de Derrida en castellano. Red. 09 de febrero de 2010.
<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/comer_bien.htm>.
- _____. “Passages — du traumatisme à la promesse.” (Entretien avec Elisabeth Weber, 1990). *Points de suspension. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber*. Paris: Galilée, 1992. 385-409.
- Di Prete, Laura. *Foreign Bodies: Trauma, Corporeality, and Textuality in Contemporary American Culture*. New York: Routledge, 2006.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. London: Routledge 2000[1966].
- Dulaney, Suri, y Alan Page Fiske. “Cultural Rituals and Obsessive-Compulsive Disorder: Is there a Common Psychological Mechanism?” *Ethos* 22.3 (1994):243-283.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1999.
- _____. *On Ugliness*. Trad. Alastair McEwen. New Cork: Rizzoli, 2007.
- Evans, Dylan. *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Trad. Fernando Gimeno Cervantes. Buenos Aires: Paidós, 1997 [1996].
- Fernández, Manuel J. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica.” *Cuadernos de Trabajo Social* 18 (2005): 7-31. Red. 16 de marzo de 2010.
<<http://revistas.ucm.es/trs/02140314/articulos/CUTS0505110007A.PDF>>.
- Foster, Hal. “Obscene, Abject, Traumatic.” *October* 78 (Fall 1996):106-124.
- Foucault, Michel. “De los espacios otros” (Conferencia dictada en 1967). Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Red. 12 de abril de 2009.

<http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/09/foucault_de-los-espacios-otros.pdf>.

— . *Language, counter-memory, practice: selected essays and interviews by Michel Foucault*. Ed. Donald F. Bouchard. New York: Cornell UP, 1977.

— . *La arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón Del Camino. México, D.F.: Siglo XXI, 1997 [1969].

— . *Los anormales: Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Trad. Horacio Pons. México: Fondo de Cultura Económica, 2001[1999].

Garland Thomson, Rosemarie, ed. *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. New York: New York UP, 1996.

— . “Review: Redrawing the Boundaries of Feminist Disability Studies.” *Feminist Studies* 20.4 (Autumn 1994):583:595.

— . *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia UP, 1997.

Gebauer, Gunter y Christoph Wulf. *Mimesis: culture, art, society*. Trad. Don Reneau. Berkeley: U of California P, 1995.

Geyh, Paula E. “Burning down the House? Domestic Space and Feminine Subjectivity in Marilynne Robinson's "Housekeeping".” *Contemporary Literature* 34.1 (Spring 1993):103-122.

Goffman, Erving. *The Goffman Reader*. Ed. Charles C. Lemert y Ann Branaman. Malden, MA: Blackwell, 1997.

González Crussi, Francisco. *La fábrica del cuerpo*. México: Ortega y Ortiz, 2006.

Grosz, Elizabeth. "Intolerable Ambiguity: Freaks as/at the Limit." Garland Thomson, *Freakery* 55-66.

- _____. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. New York: Routledge, 1990.
- _____. *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana UP, 1994.
- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Santiago, Chile: Cuarto Propio, 1995.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. 149-181.
- Haraway, Donna. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler. New York: Routledge, 1992. 295-337.
- Hirsch, Marianne. "Mothers and Daughters." *Signs* 7. 1 (Autumn 1981): 200-222.
- Hock-soon Ng, Andrew. *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Narratives: Theory, Psychoanalysis, Postmodernism*. London: Palgrave, 2004.
- Holden, Lynn A. *Encyclopedia of Taboos*. Oxford: ABC-CLIO, 2000.
- Huet, Marie-Hélène. "Monstrous Progeny as Art in French Classicism." *Critical Inquiry* 17 (1991): 718-737.
- _____. *Monstrous Imagination*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*. Ed. Margaret Whitford. Oxford: Blackwell, 1991.
- Julien, Philippe. *El retorno a Freud de Jacques Lacan: La aplicación al espejo*. Trad. sin dato. México, D.F.: Sistemas técnicos de edición, 1992 [1985].
- Kast, Verena. "Animus/anima." *The handbook of Jungian psychology: theory, practice and applications*. Ed. Renos K. Papadopoulos. New York: Routledge, 2006. 113-129.
- Kawash, Samira. "Safe House? Body, Building, and the Question of Security." *Cultural Critique* 45 (Spring 2000): 185-221.

- Keenan, Dennis King. "Irigaray and the Sacrifice of the Sacrifice of Woman." *Hypatia* 19.4 (Fall 2004):167-183.
- Kirsch, Jonathan. *The Grand Inquisitor's Manual: A History of Terror in the Name of God*. New York: HarperOne, 2008.
- Kristeva, Julia. "Woman can Never be Defined." *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks y Isabelle de Courtivron. Trad. Marylin August. New York: Schocken, 1981. 137-141.
- _____. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México, D. F.: Siglo XXI, 1998 [1980].
- Krysinski, Wladimir. "'Subjectum comparationis': Las incidencias del sujeto en el discurso." *Teoría literaria*. Marc Angenot et al. Trad. Isabel Vericat Núñez. México, D. F.: Siglo XXI, 1993 [1989]. 270-286.
- Lacan, Jacques. "¿Qué es un cuadro?" *El Seminario* 112-126.
- _____. "El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica." *Escritos* Vol. I. México, D. F.: Siglo XXI, 1983 [1966]. 86-93.
- _____. "La esquizia del ojo y la mirada." *El Seminario* 75-85.
- _____. "La línea y la luz." *El Seminario* 98-111.
- _____. "Tyche y automaton." *El Seminario*. 61-72.
- _____. *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. 1964. Texto establecido por Jacques-Alain Miller. México: Paidós, 1989.
- _____. "Clase 4, Una definición materialista del fenómeno de la conciencia. 8 de Diciembre de 1954." *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud*. Red. 01 de agosto de

2009. <<http://www.scribd.com/doc/6999685/LACAN-Seminario-2-Clase4-Una-Definicion-Materialist-A-DeIPDF>>.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Trad. sin dato. Madrid: Siglo XXI, 1987 [1985].
- Laplanche Jean y Jean- Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Trad. Fernando Cervantes Gimeno. Barcelona: Labor, 1983.
- Larsen, Bent Steeg y Thomas Tufte. "Ritual in the modern world: applying the concept of rituals in media ethnography." *Global media studies: Ethnographic perspectives*. Ed. Patrick Murphy y Marwan Kraidy. New York: Routledge, 2003. 90-106.
- Margolis, Joseph. "Pierre Bourdieu: *Habitus* and the Logic of Practice." *Bourdieu: A Critical Reader*. Ed. Richard Shustennan. Malden, MA: Blackwell, 1999. 64-83.
- Miller, Jacques-Alain. "Extimité." *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*. Ed. Mark Bracher et al. Trad. Françoise Massardier-Kenney. New York: New York UP, 1994. 74-87.
- Mulder, Anne-Claire. *Divine Flesh, Embodied Word: 'Incarnation' as a hermeneutical key to a feminist theologian's reading of Luce Irigaray's work*. Amsterdam, Universiteit Van Amsterdam, 2006.
- Múñoz, Pablo D. *La invención lacaniana del pasaje al acto: De la psiquiatría al psicoanálisis*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- Navajas, Gonzalo. *Mimesis y cultura en la ficción: Teoría de la novela*. London: Tamesis Books, 1985.
- Oviedo Lugo, Gabriel Fernando, y Jordán Mondragón, Valeria. "Trastornos afectivos posparto." *Universitas Médica* 47.2 (2006): 1-10.

- Paré, Ambroise. *Monstruos y prodigios*. Trad. Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela, 1987 [1573].
- Park, Katharine y Lorraine J. Daston. *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 2001.
- _____. "Unnatural Conceptions: The Study of Monsters in Sixteenth- and Seventeenth-Century France and England." *Past and Present* 92 (Aug. 1981): 20-54.
- Pateman, Carole. *The disorder of women: democracy, feminism, and political theory*. Stanford: Stanford UP, 1989.
- Pimentel, Luz Aurora. *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. 4ª ed. México, D. F.: Siglo XXI, 2008.
- Poblete, Nicolas. "Escenarios monstruosos: reordenamientos sociales y espaciales en ficciones contemporáneas del 'Cono Sur'." *Doctoral Diss.* The Washington U. ProQuest Digital Dissertations. Red. 20 de agosto 2008.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1995[1976]
- Rosner, Victoria. *Modernism and the Architecture of Private Life*. New York: Columbia UP, 2005.
- Russo, Mary. *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. London: Routledge, 1994.
- Salih, Sara. "Chapter 3: On Judith Butler and Performativity." (2002). Reprod. en *Sexualities and communication in everyday life: a reader*. Ed. Karen Lovaas, Mercilee M. Jenkins, Thousand Oaks, CA: SAGE, 2007. 55-67.
- _____. *Judith Butler*. London: Routledge, 2002.

- Santiesteban Oliva, Héctor. *Tratado de monstruos: Ontología Teratológica*. México, D. F.: Plaza y Valdés, 2003.
- Santoro, Miléna. *Mothers of Invention: Feminist Authors and Experimental Fiction in France and Quebec*. McGill-Queen's U P, 2003.
- Schwartz, Hillel. *La cultura de la copia: parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Trad. Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 1998 [1996].
- Shepherdson, Charles. "The Intimate Alterity of the Real: A Response to Reader Commentary on "History and the Real" (PMC v.5 n.2)." *Postmodern Culture* 6.3 (May 1996). Red. 10 de enero de 2010. <<http://serials.infomotions.com/pmc/pmc-v6n3-shepherdson-intimate.txt>>.
- Shildrick, Margrit. "The disabled body, genealogy and undecidability." *Cultural Studies* 19.6 (November 2005): 755-770.
- _____. "This Body Which is Not One: Dealing with Differences." *Body y Society* 5.2-3 (1999):77-92.
- _____. "Transgressing the law with Foucault and Derrida: some reflections on anomalous embodiment." *Critical Inquiry* 47.3 (2005): 30-46.
- _____. *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. London: SAGE, 2002.
- Slattery, Dennis Patrick. *The wounded body: remembering the markings of flesh*. New York: State U of New York P, 2000.
- Snowden, Kim Louise. "Negotiating the Spaces of Adultery: Domesticity and the Feminist Adultery Narrative." *Doctoral Diss*. The U of British Columbia. ProQuest Digital Dissertations. Red. 20 de diciembre 2009.

- Starobinski, Jean. "Breve historia de la conciencia del cuerpo." *Razones del cuerpo*. Trad. Julián Mateo Ballorca. Valladolid: Cuatro, 1999 [1981]. 50-68.
- Tyler, Imogen. "Against abjection." *Feminist theory* 10.1 (2009):77-98.
- Tyler, Tom. "Deviants, *Donestre*, and Debauchees: Here be Monsters." *Culture, Theory y Critique* 49.2 (2008):113-131.
- Vega Ramos, María José. "La monstruosidad y el signo: formas de la presignificación en el renacimiento y la reforma." *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 4 (1995): 225-244. Red. 10 de febrero de 2010. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741344505955212257/p0000014.htm#I_17_>.
- Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of myths and secrets*. San Francisco: HarperOne, 1983.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: First Vintage, 1983[1976].
- Weiss, Gail. *Body images: embodiment as intercorporeality*. New York: Routledge, 1999.
- Weisz, Gabriel. "Estigma de la bruja." *Mujeres en la hoguera: Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. Coord. Marina Fe. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. 53-62.
- _____. "Sesiones del Seminario *Magia y Literatura*". México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 2007-2008.
- _____. *Cuerpos y espectros*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- _____. *Dioses de la peste*. México, D. F.: Siglo XXI, 1998.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2004.

Whitford, Margaret. *Luce Irigaray: philosophy in the feminine*. London: Routledge, 1991.

Yalom, Marylin. *A History of Breast*. New York: Ballantine Books, 1998.