

Gradaciones: muy leídas, poco leídas, mal leídas, nada leídas

Nora Domínguez
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género
Instituto Literatura Hispanoamericana
Universidad de Buenos Aires

Los diferentes niveles de análisis que propongo apuntan a exponer diversas situaciones literarias donde sus personajes –escritores, escritoras–, sea por arrogancia, omisión, lateralidad o simplemente desapego, invierten poco o mucho en definir sus relaciones con el mercado. A un paso de estas colocaciones no del todo confiables, las cuestiones relativas al “género” se cuentan como complicidades que ya tuvieron otras épocas de oro (el éxito de *best-sellers* escritos por mujeres se repiten en diferentes décadas), sus productos no apuntan a renovar estéticas y no sorprenden en sus readecuaciones de lo femenino a los trazados conservadores del relato tradicional (Eltit, “Transición democrática, mercado y literatura” 39). No me detendré en estadísticas y mi foco en las gradaciones de lectura será indirecto. Daré vueltas, rodeos sobre algunas cuestiones que la crítica literaria feminista aportó al campo literario (literatura y crítica): ciertas preguntas que autorizó, ciertas representaciones a las que dio lugar, algunas posibles metaforizaciones que las mujeres se inventan para evadir, burlar al “monstruo” del mercado, sus deshechos y demandas. Porque pensar la relación género y mercado no implica solo referirse a supuestas y arbitrarias gradaciones de lectura de lo que escriben las mujeres sino pensar también colocaciones, emplazamientos de lo femenino, provengan tanto de autorías

de varones como de mujeres, y también incluye los modos en que esas representaciones son leídas.

Las tres B

Parto de cierto gesto admonitorio. En *El segundo sexo* (1949) Simone de Beauvoir veía con anticipada lucidez y evidente severidad que la mujer escritora “descollará en la composición de *best-sellers* pero no hay que contar con ella para que se aventure por caminos inéditos” (702). Beauvoir se ocupa de delimitar las aristas de un modelo femenino que en la posguerra estaba marcado por la promesa de la liberación y que ella, ajustada a un pensamiento sobre la inmanencia femenina y el carácter de segunda y de cómplice pertinaz del patriarcado que las mujeres encarnan, percibe, si no imposible, muy difícil de resolver. Aunque no se demora en cláusulas de opresión o en relatos de victimización, señala que la legión de mujeres que “picotean en las artes y las letras” son, como artistas, perezosas y balbuceantes, se mueven entre el narcisismo y el complejo de inferioridad y desde ese brete les cuesta emprender la salida de su “confinamiento a la femineidad”, aun cuando sean excéntricas o insurgentes. Las que pueden patear las trampas del narcisismo con éxito no podrán romper del todo las amarras con el mundo ni saltarse la pátina de la prudencia. Implacable en el diagnóstico de la situación de la mujer en la sociedad en la que vive, concibe un cambio que no traerá una diferencia específica con el mundo de los hombres sino una asimilación a sus capacidades y posibilidades creativas, y anuncia que será desde ese lugar que la mujer podrá estrenar y diseñar su singularidad.

Beauvoir señala diferencias hacia el interior de la institución literatura apelando a un fundamento último que vendría a sostener la constitución del sujeto mujer, fundamento que se establece entre la institución y su afuera. Emancipación y trascendencia versus inmanencia y opresión se continúan en la esfera literaria con riesgo de escritura contra *bestsellerismo*. La opción, aun cuando no se verifique en valores exactos, sigue actuando en épocas posteriores y actuales y, en este sentido, no deja de seguir aconteciendo. Es uno de los encuadres centrales que definen y cercan a lo literario: literatura culta o popular, literatura de mercado o de vanguardia, literatura femenina o masculina. En términos de Andreas Huyssen: las grandes divisiones, entre las

cuales la asimilación de la cultura de masas con las mujeres es uno de los núcleos fundamentales (Huysen 89). La cuestión de la firma de autora, las propiedades literarias, los giros de subjetivaciones personales y profesionales y el orden de lecturas que se ejecutan sobre el campo femenino de la producción literaria se van asimilando a la dicotomía recreando viejos antagonismos. La literatura se moviliza actualizando diferentes rencillas e incesantes desplazamientos en su condición de autónoma de lo social. De modo que, más que cerrarse en que el fundamento último esté dado por un tipo de sujeto—mujer—autora, podría suscitar posible aperturas.

No hay duda de que Silvina Bullrich (1915–1990) es el máximo exponente del *bestsellerismo* nacional, y fue, entre las escritoras argentinas, la que más cerca estuvo de Beauvoir. Ella misma relata el encuentro cuando escribe una crónica a propósito de su muerte, “Despedida a Simone de Beauvoir” (Bullrich, *Cuando cae*). Bullrich había sido su traductora y recuerda detalles de la entrevista, los gestos que signaron la conversación y el trato, el regalo de *Bodas de cristal*, los temas que tocaron (libros, hijos, matrimonio, muerte). Si la novela de Bullrich, de haberla leído, le hubiera confirmado a Beauvoir el esfuerzo de un “talento” femenino puesto a favor del mercado, la lectura que Bullrich hace de la francesa la coloca entre las mejores novelistas del siglo XX, una apreciación que pasa por personal y poco extendida. La relación tan cercana y beneficiosa que Bullrich tuvo con el mercado y con el dinero es no solo tema recurrente en sus textos (*El calor humano*, 1970; algunos relatos de *Historias inmorales*, 1965; *Escándalo bancario*, 1980), sino modo de lectura, vara con que medir y leer a Beauvoir, a quien después de exaltar como escritora le reprocha “describir con crueldad y lujo de detalles la decadencia física de Sartre” y lo hace en clave de beneficios económicos:

¿Qué ganó con hacerla –se pregunta Bullrich–? Acaso haya sido una venganza por la cantidad de mujeres que rodeaban a Sartre, con las cuales gastaba su dinero, no con ella, pues el compromiso era independencia económica, y también ese Premio Nobel que rechazó cuando ella como cualquiera de nosotros hubiera dado la mitad de su vida por obtenerlo [...] Pero como en ese libro Simone de Beau-

voir habla mucho de dinero, de las deudas de Sartre y de su desorden económico, también podemos suponer que pese a su grandeza de alma esta escritora fue también una mujer lo suficientemente normal como para indignarse de que su compañero rechazara 250000 coronas mientras estaban sufriendo estrecheces pese a los jugosos derechos de autor de ambos (135).

Trabajo de escritora, derechos laborales y remuneración económica eran exigidos en simultáneo y de manera conciente por la escritora argentina. Para ella, Beauvoir se vengó con esas confesiones de una situación de desigualdad que la desprotegía y dañaba. Silvina Bullrich no hace de la reflexión sobre el afuera de la escritura un ejercicio de reconciliación sino de rigurosidad despiadada, tan implacable como su admirada Simone de Beauvoir cuando anticipaba las fáciles renunciaciones de una subjetividad a la lógica de una escritura comprometida con lo exterior del mercado. Mientras la admiraba y traducía sus libros, Bullrich se preparaba para cumplir con sus oráculos y forjarse un destino de escritora entregada a su público. Para María Moreno “fue ella, la que sin eufemismos, habló de ‘mercado’ literario y llamó al lector ‘público’.”¹

Poco afecta al ejercicio de una prosa que tome riesgos en sus apuestas constructivo–formales, Bullrich prefiere un lenguaje directo, una abundancia de situaciones humanas conflictivas, un enmarque espacio–temporal reconocible, un universo de deseos sobre los que encabalar la trama. Sin embargo, retiene un ejercicio de la ironía difícil de hallar en el *best seller* femenino actual, cuyo exponente más acabado y extremo es Florencia Bonelli (Córdoba, 1971), una escritora de 37 años y mucho éxito de ventas, que expresa: “A las lectoras de novelas románticas nos fascina el poder que puede tener el amor entre

¹ “[...] definiendo mucho mis intereses materiales, he peleado mis contratos, he pedido adelantos. Siempre he tomado mi oficio de escritora como una profesión, una carrera. Claro, hay quienes se sorprenden, especialmente en un país como éste donde hubo generaciones enteras que escribían gratis. Algunos eran muy ricos o muy pobres. Entonces los ricos no necesitaban cobrar y los muy pobres tenían un gran pudor para hacerlo!” (Moreno, “Silvina Bullrich: ‘Si no soy Proust, paciencia’” 40).

dos personas. Y es el hecho de que todos los días la gente se enamore lo que hace tan difícil que alguien pueda explicar qué es, en realidad, enamorarse”. La seducción del mercado se traduce en lectoras, en un despilfarro de historias con mujeres románticas y sexualmente libres que echan a andar deseos de aventura para retenerlos en una clausura narrativa de elevada felicidad.

Los movimientos de reivindicación de derechos, como los movimientos de mujeres, pueden contar entre sus resultados intercambios no previstos ni deseados. La revolución político simbólica que puso en marcha el feminismo abrió la dinámica posible y proliferante de cuerpos, relatos y enunciaciones, al mismo tiempo que autorizó el establecimiento y renovación de nuevos esencialismos que encontraron en la exaltación de una diferencia un punto fuerte de autoidentificación. Así es que finalmente se comprueba con pesar que estas fuerzas no abandonan sus faenas de construcción de hegemonía, sobre todo cuando lo que recrudece en esas instancias son las alianzas entre género y mercado. Bonelli y la Revista *Para Ti*, en cuyas páginas se publicó la entrevista que citamos lo asumen con convicción. “—¿Creés, entonces, que hay una *literatura de y para mujeres*?

—Este es un género de y para mujeres. Es difícil que un hombre pueda escribir una novela romántica. Los hombres no tienen el romanticismo necesario para hacerlo. [...] Y no creo que haya escritores de novelas románticas. Ese es un territorio de mujeres”. Revista y escritora conforman una alianza funcional al mercado.

Por fuera de estos pactos las cosas se confunden y el fantasma del tipo de literatura que practica Bonelli se planta espectralmente en una gran parte de las entrevistas a escritoras que tienen lugar en otro tipo de medios e, incluso, en “suplementos de cultura”, incomodando y perturbando a la mayor parte de ellas que prefieren problematizar etiquetas y categorías. Por eso hablar de “escritura femenina” —y aclaro: no de “novela romántica”— supone entender que se trata de un espacio amplio y dilatado que puede ser conservador pero también diverso y heterogéneo, como le gusta pensarlo a Nelly Richard (“¿Tiene sexo la escritura?”, de 1993) o transgresor, como formularon Hélène Cixous o Julia Kristeva hace treinta años. En otras palabras, un espacio tan abundante como imposible de localizar, que propone un juego incesante que se dirime en todas partes y, en cierto sentido, en ninguna.

Circula ya sea para encajar en afinamientos institucionales comprimidos, en catálogos editoriales o en el terreno donde una posible infinita erosión de límites y aperturas sea acechada por el fantasma de un vacío de significación que solo una singularidad –la del texto, la del nombre propio, la del pliegue que se arme en esta mínima constelación–, logre trazar.

Si bien Francine Masiello está en lo cierto al afirmar que los *best sellers* “ofrecen a un público amplio la posibilidad de habilitarse como lectores” (780), nuestros impulsos críticos no están exentos de contradicciones. Y si “la imaginación simbólica en estos textos juega el rol de regularizar un nuevo orden de sentido común” (Masiello 794), es probable que sea nuestra contemporaneidad con estas historias, nuestro rechazo a ese sentido común sobre afectos y pasiones convertido en ficción y el alto grado de codificación cultural que presentan, los que nos apartan como lectores y lectoras de ese régimen deseante y de sus demandas de escritura. No se trata de una mera desestimación a los productos que el mercado ofrece (como ocurría en los años 60), sino a las operaciones que profundizan asimetrías y lugares sociales que renuevan un mismo relato femenino avalado exclusivamente por lo sentimental romántico. Cuando leemos las fórmulas de éxito de las narradoras de los 60, especialmente las de Silvina Bullrich y Beatriz Guido, advertimos que sus facturas a veces desprolijas, a veces endebles, logran sin embargo despertar un deseo narrativo, azuzar diferentes grados de curiosidad e inquietud narrativa literarias. Hay que decirlo, ellas no contaban historias románticas. Como señala María Moreno: “el lector de *best sellers* de los años sesenta y setenta era capaz de hacer operaciones más sofisticadas que el de hoy” (Moreno, “Silvina Bullrich. ‘Si no soy Proust, paciencia’” 31) y Bullrich se esmeraba para lograrlas: “creo que el público influye subconscientemente en mí. Me siento obligada a él.” (35). Una de las maneras que practicaron tanto ella como sus compañeras *bestselleristas* fue etnografiar sus presentes de escritura, medir el deseo y el conflicto entre grupos, tasar la fuerza de sus subjetivaciones, auscultar sus “tonitos” de clase. Eran realistas, en las dos acepciones del término, temerarias, esforzadas, aventureras, pero en el sentido inverso al que quería Beauvoir. Por eso, la fuerza de su diagnóstico es difícil de cumplir, se vuelve inútil para captar las

gradaciones de lectura que incluso una lógica *bestsellerista*, sobre todo la de hoy, pueda proponer.

Fracasos son inversiones

Milita Molina (Sante Fe, 1951) no se ocupa de cuerpos sino de voces, muchas voces que provienen y trafican con cuerpos de escrituras, textos literarios o discursos de la vida, sociales, anacrónicos, hablas populares, orilleras, sujetos a la acción de un estilete disparador que los disecciona y despedaza. Como dice Nicolás Rosa, “su estética está despojada de carnalidad aunque no de sensualidad” (234).

Milita Molina se ríe de editores, periodistas, profesores, críticos literarios. Se burla, los llama El Big Maestro, el Gran Lector, el testigo de oficio, la profesora de literatura. Construye para ellos escenas sin estrados visibles donde los trata con sorna, disimulo, sospecha. Uno de sus libros se llama *Los sospechados* (2002). En este y en el último, *Melodías argentinas* (2008), dispone fragmentos, escrituras breves alrededor de un “tema”, melodías, aforismos, máximas, pensamientos. Nada se queda en su lugar porque ella los corre, le quita a cada clasificación su núcleo, su osamenta, podríamos decir, para contagiarnos de esa afección que tiene por lo gauchesco rioplatense, al estilo de sus amados Lamborghini. En estos últimos libros encara una confrontación que es toma de partido. No hay tono de duelo de aquel que podría tramarse de acuerdo con el gesto: “vean, estoy matando a los padres”, porque no se trata de eso sino de dar a ver una atmósfera de pensamientos, ideas, reflexiones, que busca pensar arrimada a las poéticas de Lamborghini, Copi, Aira o Flaubert. Este diálogo, esta colocación de sus textos, es único, extraño, peculiar. Poco leída, tal vez vaya detrás de una modalidad de escritora que se resguarda en cierta extravagancia vanguardista y en prácticas sociales sigilosas y discretas más inclinadas hacia lo secreto que hacia lo estentóreo. En sus primeros textos, *Fina voluntad* (1993) y *Una cortesía* (1998), los títulos de condensada elegancia se continuaban en escenarios con mujeres de psicologías intimidantes por su extrañeza y actuaciones que recordaban las atmósferas de los relatos de Henry James. Una literatura animada por preocupaciones filosóficas, contenida en sus desbordes y desbordada en sus puntos de rareza que la distinguen de cualquier conjunto “femenino” que pueda limitarse. Sus modos de la contención y el dominio de la escritura se hallan también en otra escritora de pocos lectores que vive en España

y publica sobre todo en Argentina. Me refiero a Reina Roffé (Buenos Aires, 1951), cuya novela *Monte de Venus* (1976) fue prohibida por la dictadura y que en *Aves exóticas* (2004) se embarca en relatos fuertemente sostenidos en la construcción de personajes femeninos de estirpe excéntrica y curiosos linajes. Pero son escasos los contactos que se pueden establecer entre Milita Molina y otras escritoras contemporáneas. Tal vez, ciertos lazos con los tonos reflexivos de Tununa Mercado, atenta como ella tanto al discurrir de la escritura como una forma de pensamiento y de descubrimiento, desconfiadas ambas de las protecciones que ofrecen las tramas o la idea de ficción. Sin embargo, los contactos, débiles y provisorios, aquí se detienen, ya que Molina y Mercado acuden por separado a otras tradiciones literarias, se apropian de diferentes materiales para fabricar sus textos y movilizan en sus escrituras imaginarios personales no comparables.

Poco afecta a los encierros en cortes sexuales que cataloguen las voces por género, a los laboratorios de formas amasadas en serie, ni siquiera a sus clasificaciones contingentes, a la reconstrucción de las memorias colectivas, a las declaraciones de posiciones falsas y a los personajes suntuosos, Milita Molina prefiere la escasez que puede prometer un arte mezquino, las nostalgias de la literatura, los pequeños públicos. Este yo que viborea por sus textos decididamente “raros”, contenidos, “reticentes” (Rosa), de “estelas rancias”, que intenta llevar –en el sentido de controlar el ritmo de las conversaciones, de las escrituras–, no solo va buscando y probando con el tono que adopta el correr de sus ideas sino que se topa frecuentemente con un “vos”, un “pequeño público” sin rostro ni figura.

“La muñequita de papá (Nostalgias de la literatura)”, título de uno de los textos de *Melodías argentinas*, se arma a partir de una escena entre el escritor y su editor a quien va a explicarle cómo marcha su proyecto de libro sobre “la muñequita de papá”. La escena única con diálogos escasos se alimenta de las imaginarias respuestas que el escritor quiere dar, de sus dilemas acerca de hacer una historia para ser publicada o huir. La muñequita de papá es un señuelo en el que su creador no cree pero que alimenta el deseo comercial del editor, que va detrás de ese disfraz de una posible Lolita. El escritor busca la voz exacta de la respuesta y así como no dará con el escrito que le demanda el otro, tampoco acierta con su tintineo ni con el fin último, lograr “una voz

llena de dinero”. En su lugar, una voluntad que se le escapa detrás de la nostalgia de la literatura que es también una nostalgia de la traición. La muñequita de papá es posible tema de un texto, personaje que viene de la literatura, cita recurrente, muchacha de lujos. Es lo opuesto al otro personaje detrás del que va este narrador ambiguo, “putito asmático”, vecino del César Aira de *Cómo me hice monja* y de “El niño proletario” de Lamborghini (“El putito asmático (Biográfica de corte moderno)”), y que desea por su afán de callejeo y gusto por atorrantear al “ángel de la noche”. El relato de la prostitución, “El ángel de la noche (Callejeo al correr de la pluma)”, se escribe en las calles de Buenos Aires, en sus clubes de drogas, cuando cae la cana y se pasa la noche con esos “ángeles” en alguna cárcel.

Yo estuve en cana con un ángel de la noche. Era delgada y frágil mi ángel de la noche, aunque sus huesos eran duros y armoniosamente sobresalientes, y unas ojeras de tísica de los viejos libros (maquillaje suave, delicado) extrema elaboración para poder ser una dama de las camelias en los 80 en Buenos Aires: allí el presente dictadura, menguada con nuestra propia mengua [...] porque hay que saberlo, el ángel de la noche es una figura *provisoria* o de “muerte joven” (no es protagonista digamos, tiene algo de coreuta, de extra notable, pero extra) que callejea “con nocturnidad”, como dicen en España ... (Molina, *Melodías* 96).

La voz se explica, busca razones entre ese vagabundeo urbano marginal y las citas literarias, mostrando la materia de la que está hecha su imaginación: “habría tanto para conversar pero el tiempo es sabandija y si me extendo (acá) me alejo (también acá) del ángel de la noche, más precisamente de la relación ángel de la noche–casa como antitética que era mi tema y que no está desligado de lo que intenté explicar” (Molina, *Melodías* 98–99). Sobre ese fondo prostibular y carcelario, la voz asume un tono de opinólogo que descrea tanto de las didácticas “progres”, las buenas conciencias de lujo, y trata de explicarse y de comprender algo que tiene que ver con los cambios temporales de estos personajes de la nocturnidad cuando el presente en Buenos Aires es “rancio y pasado como esta historia” (96). Finalmente hay personajes pero son de consistencia efímera y de corazón literario, al borde siempre de la pérdida y de la melancolía. Finalmente, también, hay narradores diferentes de los que cuentan la factura de esos relatos y están

incrustados en los mismos textos, tipográficamente separados, ocultos detrás de un yo más fuerte que alude a las otras obras de la autora y a sus conflictos con la práctica de la escritura o de la publicación. Este yo increpa a un imaginario vos que entra y sale, con diferentes tonos de sus cuerpos de escritura y a los que llama “mi pequeño público”, y al que en la última parte, cuando el autor se define por su condición de teclear hasta sangrar, por tocar esos cuerpos literarios, le dice que hay tanto por tocar que siempre la materia termina escapándose. La literatura, para esta autora, es básicamente descolocada. No hay punto de vista, va a decir en un ensayo, porque el escritor lo deshace, lo saca de lo comunicativo, haciéndolo estallar.²

En Milita Molina lo que se ve es un estado de la literatura, la que se construye y se amasa en una reflexión sobre la escritura y en un diálogo virtual, escritural con sus parientes y amigos literarios. Un modo de hacer literatura teniendo siempre la nostalgia de ella, una relación constante con la traición y con la pérdida, con la tradición y sus desvíos. Un modo cerrado, autoabastecido, reiterativo, pero un mundo no solo posible sino necesario, donde se respiran atmósferas enemigas del mercado, negadas, como lo declara el yo que las enuncia, para lo empresarial, reticentes a la idea de que una novela debe “funcionar” como fenómeno de ventas, como espera el editor. Libros de espíritu libertario, en cierto sentido, pero no ingenuos, ya que saben que este escritor de culto siempre quiere ir más allá. Como el escritor que no sabe si quiere o no publicar y duda, Milita Molina construye su relato de editores donde la imagen del empresario se coagula en sutiles variantes mientras el yo del escritor se deja triturar por el movimiento de la escritura y se declara desacomodado por la instancia de publicación.³ El yo que escribe no se ve reflejado en el yo que edita y menos aún en el rostro del editor que lo mira. Así termina “La muñeca de papá”:

² “Si la literatura es descolocada es porque escribiendo no se gana identidad: se pulveriza la identidad [...] y la publicación nos obliga (aunque sea por un momento) a enfrentarnos a ese simulacro de identidad que somos cuando decimos Yo” (Molina, “Cómo seguir” 84).

³ “Cuando escribimos somos yo, nosotros, ellos, impersonales, profundamente personales, impersonales de nuevo. Todo ese vértigo que cuando escribo me va llevando sin que importe hacia dónde, cuando publico me inquieta, me desacomoda, me desubica” (Molina, “Cómo seguir” 85).

Aunque mi editor había intentado que algunas de mis novelitas “funcionaran”, no lo había conseguido, y lo más que había logrado conmigo era tener un autor de los jocosamente llamados “de culto” que no rendía dividendos. Su capricho de seguir publicando mis obras que por otra parte cada vez interesaban menos al gran y hasta al pequeño público era —y esto es lo único que no es paranoia— un modo de tenerme controlado, vigilancia que se podía permitir porque él ganaba mucho dinero con escritores de esos que hacen ganar plata a todo el mundo. Yo, en cambio, era un fardo, un lastre, y sin embargo él me animaba a continuar, pero no por filantropía, sino como si mi fracaso le despertara un interés particular, como si mi fracaso también fuera su inversión (Molina, *Melodías* 55–56).

Pérdidas del mercado

Hay otras maneras de practicar dislocaciones en los entramados más fuertes de las narrativas de género y es sobre todo manipulando diferentes tipos de restos y los imaginarios que los difunden y hacen circular. De esta manera, más que pensar en lo que el mercado anuda me interesa subrayar lo que deja como resto, como desecho, como remanente simbólico de los posibles despliegues que algunas escritoras logran establecer entre literatura, género y biopolítica. Por eso quiero ahora detenerme principalmente en dos escritoras, Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941) y Diamela Eltit (Chile, 1949), para hacer hincapié en algunos textos de sus vastas producciones. Textos que, trabajados dentro de poéticas consideradas de límites, avanzan a partir de desarticulaciones de sentido que atañen a la circulación de los cuerpos, a las leyes del parentesco y a sus combinaciones siniestras con las aplicaciones de la ley del estado bajo dictaduras, a los quiebres de las sintaxis narrativas y poéticas. Las primeras producciones de Peri Rossi, previas al exilio en Barcelona (1972), se producen dentro de las vanguardias estéticas de los 60 en sus acuerdos con las vanguardias políticas. Por su parte, Diamela Eltit, en el marco de una resistencia político artística contra el estado pinochetista, practica una poética de desclasificación de los lenguajes. El pasaje de Peri Rossi a un mercado hispánico de lec-

tores implica sin duda un importante crecimiento numérico. Peri Rossi creció en números de lectores. Los textos de Diamela Eltit en general permanecieron dentro de los espacios de una literatura para “pocos”. Sin embargo, sus propuestas fueron muy bien aceptadas en los contextos críticos de valoración académica que se han ocupado profusamente del análisis de sus libros desde abordajes múltiples y variados.

En sus primeros textos, *El libro de mis primos* (1969) o *Indicios pánicos* (1970), Peri Rossi puede inventarse espacios desquiciados, mundos alucinantes y alucinados, con voces inadecuadas y violencias diversas entre cuerpos embarazados, niños encerrados en frascos o amasados fuera de un útero para ser convertidos en futuros sobrevivientes, como un modo de provocar y desandar lo que podría ser una imaginación biopolítica en contextos de dictadura. En fragmentos que ponen en sucesión procreaciones y fecundidades siniestras y vigiladas por un estado que rechaza a los niños tanto como sus ciudadanos se niegan a traerlos al mundo, el poema 20 de *Indicios pánicos* (1969) dice: “No araré más,/no cultivaré retoños/ ni hijos/ no volveré a subir/ No cuajaré más en tu vientre/[...] Todo por no contribuir al fisco” (Peri Rossi 50).

Diamela Eltit propone su versión biopolítica en *El cuarto mundo* (1993), una novela que arranca con la voz de un feto desde el vientre materno para desmontar a partir de allí el empuje pulsional y sedicioso que puede haber en una familia incestuosa. El incesto entre la pareja de mellizos permite contar el relato nacional en clave genital (“No te perdono, pues aún temas a mi anciano padre, que no ha derrotado a su virilidad. [...] Temas a mi hermana y a mi madre, y parece que la multiplicidad de tus sueños te acercara a la nación más famosa y poderosa del mundo [...] Pero yo, que leo y traduzco cada movimiento en la genitalidad de la familia [...]” (130). La niña que en el cierre del texto nace para ser vendida se descubre como “obra”, fruto de un deseo “terrible y molesto” de una narradora de nombre disminuido, “diamela eltit”, que allí, en el cierre, es descubierta en tanto madre y narradora con nombre propio. Eltit ha declarado que con el uso de la minúscula buscaba desafiar la institución “autor” y “novela” y dar cuenta de esa

novela “sudaca” que iría a la venta como parte de todo lo que se estaba vendiendo en ese momento en Chile, gracias a una depredación fuerte e impune del Estado.⁴ El hijo—obra producto de este encuentro, decididamente situado fuera de la ley, si va a la venta irá en tanto desecho, resto, desperdicio, participará del mercado pero tampoco contribuirá al fisco, como la criatura imaginada pero no querida de uno de los poemas de Peri—Rossi (Domínguez, “Salidas de madre”).

El cuerpo útil de la mujer es reapropiado en estos textos para liberarlos de esa condición y anexarlos al cuerpo social y cultural de otra manera. “Lo biopolítico ha de ser asumido para su desconstrucción. Lo estético es una entrada posible para tales desmantelamientos. Una estética feminista hoy es bioestética: Involución de la Ilustración. Implosión, dirá Diamela Eltit en *Lumpérica*, brilla la carne y se dispara”, señala Kemy Oyarzún en “Corruptos por la impresión: Vigencia de *Lumpérica* hoy” (138). La fuerza de ese imaginario “involutivo”, “implosivo”, “explosivo” en una buena parte de la producción de mujeres es uno de sus construcciones más interesantes justamente por el desmontaje político que propone, un desmontaje que trabaja sobre los límites más centrales de una cultura: los controversias entre lo humano y lo inhumano, las disyunciones y pasajes entre la vida y la muerte, la “utilidad” de los cuerpos embarazados y sus productos. Cuestiones que involucran los cuerpos, deseos y pensamiento de las mujeres. Cuestiones que atañen al límite del lenguaje en el punto en que se hace cargo y expresa la posibilidad/imposibilidad de dar cuenta de esas experiencias. En los atravesamientos ineludibles que la literatura puede entablar con la sexualidad y la vida, estos “restos” de la reproducción siempre asumen un fuera de lugar, localizados e ilocalizables a un mismo tiempo. Ya se trate de criaturas que condensan fecundidades consideradas ilegítimas por la iglesia, el estado o el matrimonio burgués (huérfanos, bastardos, opas, entenados) o de figuras cuyos cuerpos deformes sirven a alegorizaciones diversas (productos de incestos, alumbramientos fallidos, abortos clandestinos) aluden en su carácter de presencias textuales tanto a los modos en que una cultura construye

⁴ Consultar el libro de entrevistas entre Leónidas Morales y Diamela Eltit (*Conversaciones con Diamela Eltit*), donde la escritora se refiere a que con la inclusión al final de su nombre propio pretendía no dejar afuera el proceso de escritura, dar cuenta de esa experiencia en otro registro.

a sus monstruos como a la fuerza con que se empeñan en sacrificarlos. Las estéticas que se ocupan de estos desmantelamientos son variadas: pueden ir desde ciertas codificaciones realistas de la literatura de Beatriz Guido (el relato “Agostina o el infortunio”, entre otros) o la prosa con velocidades y escenificaciones del presente de *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo (Domínguez, “Desfiguraciones del rostro, políticas del yo”), hasta las inversiones cronológicas de un embarazo que no concluye en parto y nacimiento en “Conservas”, del libro *Pájaros en la boca* (2009) de Samantha Schweblin. En este relato, su autora alude a la alteración temporal del crecimiento del cuerpo para trastocar el imaginario del deseo del hijo y del deseo de aborto. Narrado en clave familiar, donde no falta el médico que brinda el tratamiento adecuado para el anti-embarazo, parir un bebé se vuelve equivalente a escupir “un algo parecido a una almendra” que puede esperar conservado en un frasco hasta que la madre-narradora, el padre Manuel y la “almendra” Teresita alcancen el tiempo adecuado de una feliz convivencia. Schweblin, como Peri Rossi en los años 70, percibe que la senda de lo siniestro precisa fundamentalmente de perturbaciones espaciales y temporales: en lugar de vientres plenos y úteros fértiles y sanos en el cuento aparecen “frascos de conservas”. Es decir, cuerpos fuera de lugar, conservados en un no lugar para alterar también las variables temporales. Otro de los relatos, “Pájaros en la boca”, podría también leerse en el interior de este repertorio de monstruosidades. Las salidas narrativas hacia lo que queda por fuera de la ley del cuerpo, desmantelando y detonando los imaginarios sexuales nacionales y sus biopolíticas, van más allá de lo enumerable, de lo mensurable que el mercado pueda registrar o absorber. Un más allá que, como la fuerza de lo monstruoso, desconoce la ley pero aun así circunscribe umbrales donde se abre la posibilidad de otros sentidos y experiencias.

Demanda de cuerpos

Masiello ha observado cierta recurrencia en escritores varones actuales a la experimentación con enunciaciones femeninas (Viñas, Chejfec, Achúgar) y cómo a través de la ficción articulan las relaciones con la crítica de género, especialmente a partir de fábulas centradas en el valor narrativo del cuerpo femenino, enclavando en muchos casos ese valor en un asesinato. De modo que, vivas o muertas, ellas “ingresan

a la ficción como piezas claves”. Acuerdo con esta relación entre violencia y cuerpos de mujeres y también con la idea de una cierta feminización de la escritura. Estrategia que parece autorizada por una tonalidad de época que descubre en los corrimientos de las posiciones genéricas un procedimiento posible desde el cual percibir, construir y experimentar con los mundos imaginarios que el yo femenino como posición discursiva y simbólica propone. El recurso no es en sí mismo novedoso pero aproxima otra cantidad de cuestiones. Creo que uno de los efectos producidos que se puede apreciar a partir de esta nueva emergencia de enunciaciones femeninas, de prácticas discursivas y escenarios sexuales diversos es un cambio en los modos de representación y aproximación a los cuerpos femeninos. Cambios que, en algunos casos, parecen apuntar a una cierta erosión de la misoginia cultural de esta y otras épocas y de las relaciones simbólicas verticales.

Un ejemplo es *El trabajo* de Aníbal Jarkowski, una novela que encuentra un punto de vista novedoso desde donde presentar y enfocar los avatares personales, sociales, laborales de una mujer joven expuesta a la soledad, las privaciones económicas y la falta de trabajo en la Argentina de los años 90. Una cultura que solicita la exhibición desenfrenada de cuerpos para su objetivación visual, su intervención tecnológica o su apropiación como fuerza de trabajo. Jarkowski hace con esta demanda un trabajo particular. Su toma de posición frente al cuerpo femenino como objeto privilegiado de escritura le permite desmantelar una posición hegemónica recorriéndola desde varios ángulos.

“¿Dónde están los cuerpos primeramente?” – se pregunta Nancy en su libro *Corpus*– “Los cuerpos están primeramente en el trabajo. Están primeramente en el esfuerzo del trabajo. [...] en el traslado hacia el trabajo, de vuelta del trabajo, a la espera del descanso, buscándolo y rápidamente dejándolo, y, al trabajar, incorporándose a las mercancías, mercancía en sí mismo, fuerza de trabajo [...]” (Nancy 84). Para la novela de Jarkowski, los cuerpos están primeramente en el trabajo, y sobre él o entre los espacios que él dispone, los personajes colocan las formas de la cotidianeidad, el erotismo, sus exposiciones a los intercambios de relatos y miradas, sobre todo miradas que diferencian tipos de observadores y públicos. Las transformaciones en el orden del trabajo (desocupación, abandono de una empresa, cambio de rubro, búsqueda de nuevos horizontes) pautan el pasaje entre las tres partes

de la novela y lo que sin duda expresan es la necesidad, para estos sujetos –escritor devaluado y joven huérfana y desocupada–, de acceder al mercado de trabajo.

Como lectores, y mientras transcurre la primera parte de la novela, no sabemos desde dónde es observada Diana en su recorrido urbano mientras busca trabajo, y luego, cuando lo encuentra, ignoramos cómo es narrada desde un ángulo que permite observar ese extraño despliegue corporal que realiza, contorsionándose y desnudándose frente a un gerente casi mudo que no trabaja y lee poesía. El ocultamiento del lugar de donde proviene la mirada, una especie de observatorio sin enclave preciso, perturba nuestra propia percepción de ese cuerpo femenino. El narrador furtivo que corrige escuetamente el recuerdo del supuesto relato que Diana le ofreció se vuelve centro de la segunda parte; desde esa autoridad narrativa coloca en el mundo de la novela su propia historia como escritor, sus altercados con la justicia por un único texto que fue censurado, sus fracasos y un desamparo similar al de la joven desocupada sobre el que no se demora especialmente, pero que sirve al encuentro entre los dos personajes.

Este escritor, ex periodista de revista femenina, devenido guionista de escenas que seducen únicamente en la reiteración de las mismas matrices durante cada espectáculo de burlesque, pero también escenógrafo que se vale de objetos usados y gastados, director de las instalaciones teatrales, vendedor de entradas, se define sobre todo a través de ese deseo de mirar un cuerpo para escribirlo y así preservarlo de un mundo que lo expulsa. El modo en que se narra este cuerpo, en el límite permanente del pasaje de la mujer a una situación de prostitución que fuerza y tensiona el correr de las escenas y el ritmo narrativo, controla todo enjuiciamiento moral sobre ella para instalarla sin exteriorizaciones sentimentales ni interiorizaciones psicológicas en el tiempo anterior de las causas económicas y sociales que provocan e imponen una entrada en ese humillante régimen de trabajo. Ese “antes” es el tiempo no narrado o narrado estereotipada y moralmente en la gran cantidad de relatos sobre prostitución que se escribieron en la literatura argentina en diferentes momentos históricos; un antes generalmente dejado de lado por el discurso social y político altamente codificados. Ese tiempo narrativo, en general, se somete al guión de la caída. Aquí la elección de una enunciación masculina –típica por otro lado de gran

parte de esta tradición narrativa— permite el repliegue y despliegue de una mirada que se declara imantada (una palabra muy usada en el texto) y magnetizada por la vida y la historia de Diana, pero que evita constantemente situar esa caída en un orden moral o en lo que fue su contratara: el orden de un deseo femenino desenfrenado. Esa mirada desprendida pero que busca adherirse quiere tocar el cuerpo de “ficción” del personaje de Diana sin “cojérselo”⁵ y busca dar cuenta de las causas y circunstancias que tuercen el destino de esas mujeres jóvenes de clase media empobrecida hacia la delgada línea del pasaje al horror o la catástrofe. En general el relato con prostitutas refuerza el lazo homosocial entre hombres (personajes, narradores) que comparten una moral y un discurso.⁶ En el caso de la novela de Jarkowski no se trata de la moral conservadora, transhistórica y patriarcal que habla de la prostitución como el oficio más viejo del mundo. Su narrador no tiene una mirada cínica, sino situada; hay un espacio y un tiempo, la década de los años 90, es decir un contexto social y político que dio lugar a que la prostitución se instalara de manera más fuerte como condición de vida y de supervivencia para las jóvenes en situación de pobreza. Rita Segato habla de cofradías masculinas que sancionan el cuerpo de las mujeres desde un lugar privilegiado de poder que precisa de relaciones horizontales de hermandad y de la consecuente asimetría de la posición subordinada. Este esquema, señala Segato, describe la “propia arquitectura de las relaciones de género” (25). La novela de Jarkowski ratifica ese poder diluyéndolo en varios puntos de ejercicio de la mirada masculina, sitios que muchas veces permanecen ocultos o se mueven en las sombras pero que confirman la violencia misma de un deseo masculino. Un mundo faccionalizado, típico de la declinación y

⁵ La novela propone estas opciones: “cogérsela” a Diana o escribir su historia. No es una disyuntiva del narrador sino del universo masculino que lo rodea y que ejerce sobre él una presión de tipo simbólica.

⁶ El relato de Abelardo Castillo “La madre de Ernesto” (1961), donde el cuerpo de la prostituta, recién llegada al pueblo, concita el deseo de un grupo de adolescentes en situación de iniciarse sexualmente. El lenguaje del deseo y de la censura, pero también el del insulto y la denigración, dan el tono al relato sobre un trasfondo moral que comparten los adolescentes varones y el narrador que es uno de ellos. En el capítulo “Rameras y bastardos” me refiero a éste y otros ejemplos (Domínguez, *De dónde vienen los niños*)

deterioro de los estados nacionales como el actual, marca sus dominios territoriales, y el cuerpo femenino, por su contigüidad con la noción de territorio, tiene la función de soportar esos avances violentos sobre los cuerpos de las mujeres (Segato 27).⁷

El plan calculado de escritura de los movimientos del cuerpo está escindido, por un lado, entre la entrega a la visibilidad del espectáculo como objeto de un deseo masculino, engrosado por el colectivo que conforman los clientes, y la necesidad de trabajo; por otro, entre los desplazamientos exteriores y las contra-escenas del cuidado personal del propio cuerpo que ocurren en la casa. Así, el personaje femenino se vuelve quintaesencia del objeto de representación de un deseo masculino de narración, también emblemáticamente marcado como sujeto activo. La novela no deja de marcar la separación entre el sujeto de escritura y el objeto de representación (uno de los temas centrales de los que se ocupó la crítica feminista). Pese a tratarse de un texto inmerso en un mundo ficcional –la falta de trabajo, la necesidad económico social de subsistencia– que produce cuerpos para la prostitución, el narrador se mantiene en un borde peligroso, no pacta con los otros hombres (gerente, dueño del teatro de revistas, público, comisario) sino con Diana. ¿Una sociedad para un trabajo conjunto? Puede ser, el resultado de estas subjetivaciones no genera ni un *cafishio*, ni una prostituta, sino una delgada lámina de percepción, de representación que separa las heterodesignaciones de las autorrepresentaciones sin resolverlas en otras codificaciones cerradas.

Como dijimos, la novela se concentra en dar a ver un cuerpo femenino. Diana es observada desde múltiples ángulos hasta llegar al viejo escenario del galpón que el dúo alquila para las representaciones. Hay una gradación en ese recorrido laboral, vivido como un aprendizaje para satisfacer artísticamente al público y también como crecimiento hacia una autonomía laboral de esa sociedad autogestionada de la bailarina y el escritor o el guionista y la actriz. La entrega al público, a sus requerimientos y deseos se traduce en una búsqueda de mayor realismo por parte de la pareja en base a un perfeccionamiento cre-

⁷ Rita Segato se ocupa de formalizar conceptos que sirven para pensar y deslindar problemas alrededor de los feminicidios, y toma como ejemplo los ocurridos en Ciudad Juárez. En esta novela no hay asesinato pero sería verosímil que lo hubiera; termina en el punto anterior: la violación.

ciente para lograr que los numeritos “funcionen”. La novela da un giro cuando Diana y su autor deciden renunciar al argumento de la novia abandonada y contar la historia de una joven que se desnuda para buscar trabajo; es decir, la historia de Diana. En este punto no solo aumenta la cantidad de público, cambia su naturaleza social, se despierta el interés de jovencitas menores de edad, la obra alcanza repercusión en los diarios.

Para llegar a este punto la novela fue avanzando en sus referencias a los barrios más pobres, las filas de desocupados, las estrategias empresariales para depreciar el valor de los sueldos, los negocios improductivos, los galpones sin alquilar durante tiempos prolongados, y de esta manera compone un escenario realista de los años 90 y del comienzo del siglo. La novela arma su nuevo escenario en esta periferia. Pero configura un plus de significación, al atreverse con una de las formas de trabajo más denigrante que el fin de siglo hizo explotar y, adoptando esa perspectiva abierta, partida, complicada, sometida a un ejercicio de escritura lúcida e inquietante, coloca en una nueva dinámica género, ética y literatura. Lo que ofrecen al mercado el escritor y la artista de varieté se asocian sin igualarse en su carácter de mercancía, en su brutal depreciación. El valor de sus productos, literatura y cuerpos, son los rostros de una situación en la que hacen espejo. Un espejo que en el final se parte, separando tajantemente con la escena bestial del cierre, una innumerable violación, que, sin embargo, nombra y hace evidente el valor diferencial, social y cultural de lo masculino y lo femenino. Pero hay algo más que resulta nombrado: que esa forma de trabajo no implicaba los mismos riesgos para el escritor que para la joven. Se nombra la amenaza y la presencia constante, latente, de lo que actualmente puede nombrarse con el título de feminicidio.

Referencias bibliográficas

- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. 1949. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- Bonelli, Florencia. “La rutina hace trizas el romanticismo”. *Para ti*, 19/08/2005. <http://www.parati.com.ar/nota.php?ID=7700>.
- Bullrich, Silvina. *Cuando cae el telón*. Buenos Aires: Emecé editores, 1987.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995.
- . “La venida a la escritura”. 1976. *Feminaria* II, 4 (noviembre de 1989): 22–28.
- Domínguez, Nora. “Salidas de madre para salirse de madre”. Laura Martins, compiladora. *Revista Iberoamericana* 198 (University of Pittsburgh, 2003, 1er. Semestre): 165–181.
- . “Desfiguraciones del rostro, políticas del yo”. *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik, coordinador. Buenos Aires: NJ Editor, 2008. 217–223.
- . *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Eltit, Diamela. *Los vigilantes*. Chile: Editorial Sudamericana, 1993.
- Eltit, Diamela. “Transición democrática, mercado y literatura”. *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago de Chile: Planeta/Ariel, 2000. 17–40.
- Huyssen, Andreas. “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo”. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002. 89–120.
- Kristeva, Julia. “Stabat Matter”. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1988. 209–231.
- Masiello, Francine. “La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo”. *Revista Iberoamericana* 193 (2000): 799–814.
- Molina, Milita. *Melodías argentinas*. Buenos Aires: Letra nómada, 2008.
- Molina, Milita. “Cómo seguir. Anotaciones sobre escribir y publicar”. *Páginas de guarda* 6 (primavera 2009): 78–89.

Morales T., Leónidas. *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 1998.

Moreno, María. “Silvina Bullrich. “Si no soy Proust, paciencia”. *Vida de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005. 29–42.

. “Dora Bovary (El imaginario sexual en la Argentina del 80)”. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Josefina Ludmer, compiladora. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1994. 115–127.

Nancy, Jean–Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2003.

Oyarzún, Kemy. “Corruptos por la impresión: Vigencia de *Lumpérica* hoy”. *Diamela Eltit: redes locales, redes globales*. Rubí Carreño Bolívar, compiladora. Santiago de Chile: Pontífica Universidad Católica de Chile e Iberoamericana–Vervuert, 2009. 133–136.

Peri–Rossi, Cristina. *Indicios pánicos*. 1970. España: Bruguera, 1981.

Richard, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”. *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor, 1993.

Rosa, Nicolás. “La forastera o la moral de la narración”. *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Schweblin, Samanta. *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé, 2009.

Segato, Rita. “¿Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente”. *Mora* 12 (diciembre 2006): 21–32.