

Bowdoin College

Bowdoin Digital Commons

Honors Projects

Student Scholarship and Creative Work

2022

Nuevas posibilidades para la subjetividad feminista en la literatura del Cono Sur

Kate Elizabeth Tapscott
Bowdoin College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/honorsprojects>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Latin American Literature Commons](#)

Recommended Citation

Tapscott, Kate Elizabeth, "Nuevas posibilidades para la subjetividad feminista en la literatura del Cono Sur" (2022). *Honors Projects*. 316.

<https://digitalcommons.bowdoin.edu/honorsprojects/316>

This Open Access Thesis is brought to you for free and open access by the Student Scholarship and Creative Work at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Honors Projects by an authorized administrator of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact mdoyle@bowdoin.edu.

Nuevas posibilidades para la subjetividad feminista en la literatura del Cono Sur

An Honors Paper for the Department of Romance Languages and Literatures

By Kate Elizabeth Tapscott

Bowdoin College, 2022

©2022 Kate Elizabeth Tapscott

Índice

AGRADECIMIENTOS

iii

INTRODUCCIÓN GENERAL

1

MARCO TEÓRICO

3

CAPÍTULO UNO

Algunas escrituras precursoras

7

CAPÍTULO DOS

Cuerpos, animales, y nuevas subjetividades en textos contemporáneos

39

CONCLUSIONES

69

BIBLIOGRAFÍA

71

AGRADECIMIENTOS

Primero doy mis gracias al Profesor Sebastián Urli, que ha sido un mentor comprensivo y alentador en cada fase de este proceso. Él aceptó guiarme en mi investigación antes de que nos conociéramos en clase y fomentó mis intereses en el feminismo además de expandir mi cosmovisión dramáticamente con su conocimiento del poshumanismo y la animalidad. Le agradezco muchísimo por su apoyo y su perspectiva que moldeó este proyecto al tiempo que dejó mucho espacio para mis propias ideas.

También extendiendo mi agradecimiento a mi comité de lectoras, las profesoras Margaret Boyle y Carolyn Wolfenzon Niego, por su respaldo y sus consejos que sin duda mejoraron este proyecto. Gracias al Programa de Estudios de América Latina, el Caribe y Latinx (LAClas) por otorgarme fondos para viajar a Buenos Aires, lo que posibilitó un crecimiento personal y una experiencia cultural que de otro modo no habría tenido. Gracias también a la Oficina de Becas e Investigación en Bowdoin por hacer posible este proyecto con la beca Surdna en el verano de 2021. Poder pasar un verano entero analizando profundamente estos textos fue nada menos que idílico, y mejoró mi investigación considerablemente.

Muchas gracias a la Profesora Nadia Celis, cuya brillantez y apoyo invaluable son en gran parte la razón por la que me especialicé en estudios hispánicos. Agradezco a mi familia por respaldar mis intereses, incluso cuando no los entiendan. Finalmente, esta investigación no sería posible sin la gente en mis cursos que me inspiraron, creyeron en mí, y ampliaron mi mundo con sus ideas. Estoy agradecida de ser estudiante.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Si bien en teoría estudio inglés, estudios hispánicos y alemán en Bowdoin, en todos mis cursos me ha guiado principalmente mi creciente pasión por la crítica literaria feminista. En mis estudios literarios, me he encontrado persistentemente fascinada por la inestabilidad de los intentos de emancipación del patriarcado y las formas múltiples, a menudo extremadamente contradictorias, en que las mujeres buscan la libertad. También me ha fascinado el género emergente de literatura contemporánea escrita por mujeres que incorpora lo grotesco y lo inquietante, a menudo a través de animales vivos y un enfoque en la materialidad y los cuerpos. Estos textos inquietan al lector de maneras productivas y novedosas y, argumentaré, abren nuevas posibilidades para la subjetividad feminista.

Como orientación teórica, el feminismo abarca una amplia variedad de posiciones y puntos de vista. Parte de lo que me parece tan fascinante sobre el feminismo como campo de estudio es la frecuencia de contradicciones y paradojas dentro del movimiento. Pero en el sentido más básico, el feminismo se basa en la suposición de que las mujeres están oprimidas bajo un sistema patriarcal del cual las ideas y proposiciones feministas pretenden liberarlas.¹ En este proyecto, tomo gran parte de mi visión del feminismo posmoderno, específicamente de una crítica del logocentrismo, de la idea del género como construido en vez de innato, y de un énfasis en la subjetividad. Utilizo el término "subjetividad" en lugar de "el yo" para reflejar la idea de que los individuos son definidos por su relación con el poder y son menos individuos racionales y autónomos que entidades múltiples, dinámicas y conflictivas. Me concentro en el cuerpo como fuente de conocimiento alternativo y resistente y como lugar de subjetividad. Mi sensibilidad feminista posmodernista se ve enriquecida por la teoría más contemporánea sobre el

¹ Para una descripción detallada de estos términos fundamentales, recomiendo el artículo "Feminismo, género y patriarcado" de las feministas argentinas Alda Facio y Lorena Fries.

poshumanismo y las críticas a las sensibilidades pseudofeministas producidas por el neoliberalismo. Cuando utilizo el término “subjetividad feminista,” me refiero a un ser social e históricamente constituido que es capaz de agencia moral y política en oposición al patriarcado.

En el primer capítulo de este proyecto, analizo tres cuentos escritos en el siglo XX que muestran una manifestación inicial del tipo de preguntas que se vuelven centrales en los textos contemporáneos. “Emma Zunz” de Jorge Luis Borges, “Mimoso” de Silvina Ocampo y “El huevo y la gallina” de Clarice Lispector demuestran de diversas maneras la dificultad de conseguir la liberación bajo un sistema patriarcal duradero.

En el capítulo que sigue, comento varios textos de escritoras contemporáneas en la tradición del Cono Sur. Analizo “Pájaros en la boca” de Samanta Schweblin, seguido de *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, y finalmente discuto la novela *Mátate amor* de Ariana Harwicz, que relaciono con la diatriba *Contra los hijos* de Lina Meruane. Ya sea que la materialidad inquietante destacada en cada uno de estos textos esté o no explícitamente politizada, busco desentrañar las implicaciones de estas nuevas presencias para la subjetividad feminista.

MARCO TEÓRICO

En el primer capítulo de este proyecto, abordo la cuestión de resistencia significativa bajo un sistema patriarcal difícil de derribar. Me baso principalmente en dos conceptos teóricos: las tretas del débil y la imitación.

El primer término fue propuesto por la crítica argentina Josefina Ludmer en el *Encuentro de escritoras latinoamericanas* realizado en Smith College en 1982 y publicado como artículo en 1985. En este ensayo fundacional, Ludmer propone que hay ciertas tácticas discursivas que se pueden usar desde una posición subalterna para desestabilizar el poder de la cultura dominante. Para proponer el término, Ludmer analiza la *Respuesta a sor Filotea* (1691), una carta que escribió sor Juana Inés de la Cruz al Obispo de Puebla. Sor Juana le está respondiendo al obispo que había usado ese pseudónimo para esconderse. En esta carta, Sor Juana juega el papel de la mujer excesivamente humilde, indigna, ignorante, y obediente, y construye un autorretrato que acentúa la diferencia de poder entre ella y su superior, pero que, dice Ludmer, constituye un desafío a esta misma relación de poder. Usando los pocos elementos que tiene, los dos verbos “saber” y “decir,” además de la negación, sor Juana construye cuatro tretas sostenidas por los siguientes movimientos: “separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar).” (246) A través de esta combinación de “sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento, retiro de colaboración,” dice Ludmer, los sujetos subalternos desestabilizan la estructura de poder sin irse de su posición, pasando así desapercibidos (249).

También utilizo el concepto de “mimicry,” que traduzco como “imitación,” teorizado por Homi Bhabha para describir el funcionamiento paradójico del poder colonial. En su ensayo de 1984, Bhabha, haciendo uso de la idea lacaniana de la imitación como camuflaje, explica que el

poder colonial quiere que sus sujetos subyugados imiten la cultura de los colonizadores, pero no tanto como para amenazar su propio sentido de diferencia y superioridad. Por lo tanto, los sujetos colonizados imitan la cultura dominante, pero siguen siendo otro; se hacen “almost the same, but not quite.” (127) La imitación se vuelve así una estrategia ambivalente en la que el colonizado puede parodiar el discurso dominante aparentando someterse a él. Los sujetos colonizados son “authorized versions of otherness” pero también son “the figures of a doubling, the part-objects of a metonymy of colonial desire which alienates the modality and normality of those dominant discourses in which they emerge as 'inappropriate colonial subjects'.” (129) Aunque mi análisis se trata de la resistencia contra poderes patriarcales más que coloniales, mantengo que esta dinámica inestable es común a los dos contextos.

Las teorías más relevantes y recientes para mi análisis de los textos contemporáneos tienen que ver con el poshumanismo como una cosmovisión en la que el sujeto humano consciente no es el agente de cambio dominante, sino que es parte de un ecosistema más grande del que depende y cuyas interacciones no puede controlar por completo. También invoco el concepto relacionado del posantropocentrismo, que critica el posicionamiento del ser humano por encima de todas las especies. Las dos ideas cuestionan toda la categorización y sustituyen los binarios por bordes fluidos y borrosos, y en general le obligan al sujeto humano a reconsiderar su postura de certeza.

Recurro frecuentemente a la teoría de Gabriel Giorgi enmarcada en los estudios sobre animales y biopolítica, y con ideas que están en sintonía con algunos de los postulados del poshumanismo. En la introducción de su libro de 2015 *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*, Giorgi plantea que la segunda mitad del siglo XX ha sido testigo de un colapso de la distancia entre los humanos y la vida animal. “El animal... cambia de lugar en la cultura y al

hacerlo moviliza ordenamientos de cuerpos, territorios, sentidos y gramáticas de lo visible y de lo sensible que se jugaban alrededor de la oposición entre animal/humano” (12). Esta nueva ambivalencia entre humano/animal según Giorgi trae a la superficie los procesos de biopolítica, usando el término de Foucault, en los que la sociedad distingue entre vidas a proteger y vidas para abandonar. Uso a Giorgi primariamente por su análisis del proceso según el cual el animal se vuelve más próximo, y deja de ser pura metáfora para volverse, desde la corporalidad, una “interrogación... sobre la figurabilidad de los cuerpos” (34). Este poder de interrogación figura en varios de los textos que analizo.

En cuanto a la función del animal en particular en la literatura, las ideas de John Berger y Julieta Yelin primariamente guían mi análisis. En su ensayo influyente “¿Por qué mirar a los animales?” Berger le atribuye al capitalismo la marginalización cultural y física de los animales en la sociedad moderna y su sustitución por signos. Con el traslado de los animales a los zoológicos, circos, reservas, al hogar como mascotas, y de sus imágenes en juguetes realistas y películas animadas, el animal se vuelve más exótico y remoto, dice Berger. La consecuencia final de esta marginalización según Berger es la anulación de “mirada intercambiada entre el hombre y el animal, que podría haber jugado un papel crucial en el desarrollo de la sociedad humana, y en el campo en el que, en todo caso, los hombres habrían vivido siempre hasta al menos un siglo” (10). El ejemplo primario de esta imposibilidad es la paradoja del zoológico, que supuestamente permite a los visitantes la oportunidad de mirar a los animales de cerca, pero que en realidad bloquea fundamentalmente este encuentro.

En “Nuevos imaginarios, nuevas representaciones,” la erudita argentina Julieta Yelin habla de las respuestas literarias a la crisis ideológica-cultural señalada por Berger. Define dos formas primarias, la cosificación del animal y la humanización de este, además de una tercera

posición más interesante frente al animal que, “desconfiando del éxito de las relaciones fetichistas o psicologizantes, escenifican un posible encuentro con éste en tanto tal.” Esta tercera representación del animal, que simultáneamente expone la diferencia entre humano y animal y muestra una zona común, es lo que más me interesa y que pienso buscar en este proyecto.

Rosi Braidotti en algunos textos recientes une el poshumanismo a la teoría feminista lo que también es central a mi proyecto, ya que analiza las implicaciones de la perspectiva poshumana y posantropocentrista para la subjetividad política feminista y para la política sexual. Elabora las formas en que las relaciones con animales alteran la subjetividad humana y abren las posibilidades del cuerpo humano haciendo que tengamos que repensar nuestras categorías y nuestra confianza en la razón como la única manera de dar complejidad. Al centrarse en la vida *zoe* (no humana) en vez de *bios*, se puede permitir alianzas entre especies que reconozcan nuestra interconexión pero que no nieguen la estructura antropológicamente limitada del ser humano. Braidotti argumenta que lo poshumano no impide la agencia humana feminista, sino que la mejora “by offering an expanded relational vision of the self, as a nomadic transversal assemblage engendered by the cumulative effect of multiple relational bonds” (“Four Theses” 33). La literatura que analizo pone en práctica estas posibilidades generadas por una nueva subjetividad feminista que pone el énfasis en una visión poshumana del cuerpo y de la materialidad. Si bien volveré a muchas de estas ideas a lo largo del trabajo, sirvan estas breves páginas como introducción general a los conceptos teóricos que me interesan.

CAPÍTULO UNO

Algunas escrituras precursoras

Autoengaño en “Emma Zunz”

Emma Zunz, la protagonista del cuento homónimo de Jorge Luis Borges, literalmente sale impune de un asesinato. Al enterarse de la muerte inesperada de su padre, producto de una humillación vinculada a un desfalco, la obrera de dieciocho años concibe un plan ingenioso para vengarse del hombre a quien ella considera responsable de la humillación de su padre. Orquesta un crimen meticulosamente para evitar el castigo legal, manipulando los hechos para que formen una realidad alternativa que no pueda ser refutada.

La lectora no tiene acceso a la vida de la protagonista antes de que se entere de la muerte de su padre; la narración empieza cuando Emma recibe una carta de Brasil que contiene la triste noticia. Aunque la carta clasifica la muerte de su padre como accidental, ella concluye que él se suicidó, al no haber podido limpiar su nombre cuando fue condenado injustamente por el desfalco. Había huido a Brasil seis años antes de su muerte, cuando Emma tenía doce años. El culpable, su padre le había dicho a Emma antes de irse, había sido Aarón Loewenthal, el dueño avaro de la fábrica de tejidos donde Emma actualmente trabaja. Angustiándose sobre su pérdida, ella desarrolla un plan para hacer justicia. Emma organiza una reunión con Loewenthal bajo el pretexto de informarle sobre algunos rumores de una huelga en la fábrica. Antes de ir a verlo, va a un bar, donde finge ser prostituta y pierde su virginidad en un encuentro con un marinero desconocido, encuentro que ella considera traumático. En la oficina de Loewenthal, Emma juega el papel de la subordinada tímida solo para tomar su revólver y dispararle cuando aquel le da la espalda. Mientras Loewenthal, moribundo, está tendido en el suelo, la protagonista llama a la policía para dar testimonio sobre su versión manipulada de los acontecimientos que todavía,

admite el narrador, “sustancialmente era cierta:” Loewenthal la violó y ella lo mató en autodefensa (568). Su historia es aceptada y se asume que Emma nunca tendrá que pagar por su crimen.

La estructura y el tono, similares a un caso criminal, animan a la lectora a apoyar a Emma como el ángel vengador, afligida pero resuelta en su misión por conseguir justicia, a través de la cual transforma la inmovilidad frustrada en acción catártica. La mayoría de los críticos leen el texto así, pintando el plan de Emma como un gran triunfo feminista en la que el sujeto marginalizado (Emma es una mujer joven, judía y obrera) se apodera del poder patriarcal para sus propios fines e impone su versión de los acontecimientos a todos los demás. Bella Brodzki defiende esta lectura a menudo, alabando el proyecto de Emma como un “virtuoso performance” en el que ella “institute[s] a new order” (347, 344).² Asimismo, Laura Beard Milroy and Marcy Schwartz Walsh describen su lucha como “an attempt to recuperate her own name through the pursuit of her father’s lost one” en la que ella “transforms herself into a sexual being” y “engenders her own story” (27).³ Sus verbos evocan un proceso de creación y cambio productivo del que Emma es autora al igual que beneficiaria.

Como cualquier historia de venganza satisfactoria, “Emma Zunz” establece la victimización de la protagonista al principio del cuento lo que acentúa el drama de su toma final de poder. Del compañero anónimo de su padre que firma la noticia de su muerte a los hombres en el club de mujeres que hacen “bromas vulgares” que Emma “[tiene] que festejar,” la

² Es verdad que al final de su ensayo, Brodzki reconoce la posibilidad de que el logro de Emma sea socavado a la larga: “[her performance] only reinscribes her (as she would say ‘sin fin’) into the system of logic she so valiantly strives to transform” (347). Estoy de acuerdo con esta idea de un fracaso final y espero señalar la evidencia de ello a lo largo del texto, algo que Brodzki pasa por alto.

³ Asimismo, Milroy y Walsh observan evidencia de un posible autoengaño de Emma, pero no glosan estos aspectos de su venganza como inquietantes. Por ejemplo, notan que “in murdering Aarón she eliminates the possibility of resolving the uncertainties,” pero justo después concluyen que por eso ella “rises to authority of her own fiction” (23). Quiero cuestionar el performance de poder que muestra Emma.

protagonista parece rodeada por una serie de hombres anónimos y amenazantes frente a los cuales no tiene recursos para defenderse (565). El dueño avaro y piadosamente inmoral⁴ Loewenthal sirve bien como símbolo de la opresión de género y clase que afronta Emma, lo que lo hace un antagonista convincente. El sufrimiento por el que pasa Emma forzándose a perder su virginidad con un desconocido teniendo un “temor casi patológico” de los hombres es supuestamente transfigurado en alimento para su lucha, lo que demuestra que ya no está limitada por el miedo a sus opresores (565). Beatriz Sarlo adopta esta perspectiva en su artículo, argumentando que la muerte de Emmanuel Zunz fue “necesaria” porque “[libera] a su hija de cualquier límite: puede acostarse con un hombre para matar a otro” (234). Según esta lectura, incluso los momentos de aparente victimización son refundidos como triunfantes.

Si bien estoy de acuerdo en que la cualidad subversiva de la misión de Emma merece ser tomada en serio, quiero cuestionar las lecturas que la aplauden entusiastamente como un triunfo personal y político. Creo que la lectura dominante de este texto sobreestima el control que tiene Emma sobre su plan y minimiza los momentos en los que no sirve a sus intereses o incluso le causa sufrimiento. Por ejemplo, una lectura sencilla de este texto da por sentado que el padre de Emma es una figura positiva en su vida e interpreta el amor de hija como el motivo purificador de su plan asesino. Pero ¿esta suposición está realmente apoyada por la evidencia en el texto? Dada la insidia de las trampas patriarcales y la frecuencia con la que se hacen pasar por válvulas de escape, creo que es importante analizar el cuento desde una perspectiva más escéptica para llegar a un diagnóstico preciso.

⁴ “Era muy religioso; creía tener con el Señor un pacto secreto, que lo eximía de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones.” (567)

Después de leer la carta donde se le informa que su padre ha muerto, Emma experimenta una serie de sensaciones físicas y emocionales. La mayoría son reacciones bastante típicas a la muerte repentina de un ser querido – irrealidad, frío, temor, malestar físico – pero una de ellas debe dar que pensar a la lectora (564). La primera reacción emocional que tiene es la impresión de “ciega culpa” (564). Como es característico en Borges, el narrador del cuento no explica qué quiere decir con esta frase, ni la distingue de los otros elementos de la lista; la menciona como si fuera lo más natural. Se puede interpretar “ciega culpa” de dos maneras, lo que bien resume Sarlo en su artículo: “una culpa que no puede ver su propia causa o una causa que es ciega en el sentido de enceguedora, que no permite ver los hechos e induce a equivocaciones” (234). Aunque la lectora no tiene suficiente información en este momento para explicarlo completamente, este detalle sirve como la primera de muchas sugerencias a lo largo del texto de que la reacción de Emma a la muerte de su padre es de alguna manera equivocada y que ella no está viendo las cosas con claridad. Si bien el narrador no siempre matiza la lógica de los pensamientos o sentimientos de Emma como lo hace aquí, la lectora debe estar alerta a la posibilidad de que incluso sus convicciones más fuertes puedan ser afectadas por la fuerza que la ciega al principio. Esto quiere decir que la apariencia de autosatisfacción o certidumbre que caracterizarían una victoria feminista debe entenderse como dudosa.

En el párrafo siguiente, la lectora recibe más información, aunque todavía limitada, sobre la historia de la relación entre Emma y su padre. Los recuerdos de Emma están divididos en un antes feliz, que se asocia con “veraneos en una chacra” y el recuerdo fugaz de su madre, y un después amargo y sombrío cuando su padre es acusado de desfalco y tiene que huir a Brasil bajo otro nombre, resumido por “el auto de prisión, el oprobio... los anónimos con el suelto sobre “el desfalco del cajero”” (564). Cabe notar que su padre funciona aquí sólo como el detonante de su

descenso en un presente oscuro; es su madre a quien ella asocia con sus tiempos más felices. Sin duda, Emma estaría justificada al resentirse con un padre que le causó tanta humillación y luego la abandonó para vivir en la pobreza. Que ella no exprese explícitamente tal animosidad en el texto no implica necesariamente que lo haya perdonado por amor, aunque esa podría ser la explicación más fácil. Puede ser que, en cambio, su sentido de obligación hacia su padre no esté informado por una interpretación precisa de su relación; es un apego de alguna manera “ciego.”

La imagen del padre de Emma se vuelve aún peor en el caso de que él no sea tan inocente del crimen del que fue acusado. Esto muy bien podría ser cierto; como señala Linda Maier, el texto nos da la pista de la nueva residencia de Emmanuel Zunz en Bagé, Río Grande del Sur, una zona fronteriza caracterizada por el contrabando (84). No hay ninguna evidencia en el texto de la culpabilidad de Loewenthal; que sea un hombre tacaño no necesariamente implica que sea un criminal, ni que sea culpable de este crimen particular. Puede ser que Emmanuel Zunz estuviera diciendo la verdad y el ladrón fuera Loewenthal, pero igualmente puede haber mentido o sido mal informado. J.B. Hall subraya la ambigüedad fundamental del texto, señalando que “there seems no reason why Emanuel Zunz should be less capable of misinterpreting a situation than so many other characters in Borges' work, including Emma herself” (262). El análisis cercano al texto sigue acentuando la posibilidad de que las acciones de Emma se basen en suposiciones erróneas y, a la larga, si no del todo sin sentido, tampoco sean la catarsis victoriosa que ella imagina.

Aunque la determinación de Emma de vengar la muerte de su padre pueda parecer el acto cariñoso de una hija desconsolada, dada la evidencia en el texto (o su falta), no se puede suponer que ella esté completamente informada ni incluso motivada por el amor. Cuando su padre la abandonó y le juró que Loewenthal era el culpable, Emma era una niña de doce años. Es

improbable que estuviera dispuesta a cuestionar a su padre ni que se sintiera motivada a hacerlo, ya que, como observa Sarlo, “la duda precipitaría en la deshonra” (232). La culpabilidad de Loewenthal rescata su relación con su padre y la salva de ser la hija de un criminal. Que ella no pueda determinar la veracidad de la afirmación de su padre es conveniente, lo que le permite aferrarse a la idea de su inocencia como una convicción religiosa, sin prueba.

No obstante, parece que la confianza de Emma en su padre no es inquebrantable. Mientras el narrador conjetura sobre la razón por la que Emma ha guardado el secreto de la supuesta culpa de Loewenthal frente a todos, nos propone dos posibilidades. Una de ellas sigue la lógica más obvia del texto, viendo solo cariño de hija en las motivaciones de Emma y postulando que “creía que el secreto era un vínculo entre ella y el ausente” (564). Pero también sugiere una razón que es tan probable, si no más probable, que la otra: que Emma “rehuía la profana incredulidad” (564). Que una hija dude de su padre equivaldría a violar un mandato casi sagrado, y para aferrarse a la memoria de su padre difunto, Emma tiene que suprimir el conocimiento de su culpa. Roland Barthes describe este fenómeno cuando escribe sobre el teatro de Racine: “ese instante paradójico en que el niño descubre que su padre es malo y quiere sin embargo seguir siendo su hijo. A esta contradicción no le resta más que una salida (y ésta es la tragedia): que el hijo cargue con la falta del padre” (86). Puede ser que la “ciega culpa” que experimenta Emma al enterarse de la muerte de su padre sea la culpa de su padre que ella ha asumido para mantener la pureza de esa figura paterna. Construye en Aaron Loewenthal un enemigo sobre el que puede proyectar todo el odio y resentimiento que realmente su padre provocó. El sentido de la misión de Emma está sostenido por una dicotomía construida entre dos figuras que en realidad pueden no diferir sustancialmente; por mucho que finja certeza en su plan, ella es perseguida sin tregua por una realidad que implica su derrumbe.

Muchas de las pistas que da el narrador sobre el estado mental de Emma sugieren una confianza y certidumbre que apoyan una lectura del texto como un triunfo para la protagonista; sin embargo, creo que también contienen evidencia de su autoengaño. El narrador pone empeño en clarificar que Emma está motivada por “la impaciencia, no la inquietud” en el día de su misión, dando a entender a la lectora su control de la situación y su conciencia despreocupada (565). Pero también pone de manifiesto su ansiedad por haber cumplido esta tarea. “Ya no tenía que tramar y que imaginar; dentro de algunas horas alcanzaría la simplicidad de los hechos,” observa el narrador (565). Esta añoranza por “simplicidad” evoca las formas en las que el plan de Emma impone coherencia a una situación compleja. No es una mera respuesta a su pérdida o un intento de arreglar las cosas; Emma está construyendo con su plan una realidad que le conviene. Tiene que suprimir su conciencia persistente de este motivo encubierto y desempeñar el rol del ángel vengador. Y por eso la fatiga: “[paradójicamente]... venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin.” (566) Esta es otra cita que se puede interpretar como una señal del poder de Emma (ni incluso el cansancio la puede debilitar) pero que oculta una sugerencia de lo erróneo de su interpretación de los hechos. El éxito de su plan requiere que sea distraída, que no vea su “fondo,” en otras palabras, que se engañe a sí misma.

El encuentro entre Emma y el marinero ha sido interpretado como la máxima toma de poder feminista, en el que una mujer tímida tiene sexo casual con un desconocido para sus propios fines. Emma desdeña la búsqueda ardua de amabilidad o comprensión en una pareja sexual masculina y deliberadamente escoge un hombre que no le inspira ninguna ternura, ni siquiera habla el mismo idioma. Parece una estrategia magistral: maquinar una situación que le permita afirmar haber sido victimizada mientras en realidad mantiene el control todo el tiempo.

En algunos momentos parece un triunfo, por ejemplo, cuando el narrador describe al marinero como “una herramienta para Emma como ésta lo fue para él, pero ella sirvió para el goce y él para la justicia” (566). Emma obtiene la ventaja imitando la instrumentalización patriarcal para implicar a este hombre en su plan de asesino sin que él se dé cuenta de su propio rol. Su plan reduce a los hombres a meros títeres para ser manipulados.⁵

Sería así de simple, salvo por la comprensión de lo que el acto sexual, resumido por el narrador como “aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces,” provoca en Emma (566). “Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían,” relata el narrador (566). En un momento freudiano, Emma recupera la memoria anteriormente reprimida del “comercio sexual de sus padres” (Freud 416). Esta memoria desencadena su cambio de un estado de identificación con el patriarca, en el que sirve como extensión de él (su nombre es una clara derivación del suyo) y como un intermediario esencialmente pasivo entre hombres, a la identificación con su madre y la conciencia de las implicaciones patriarcales de la posición femenina.⁶ El uso del plural “hacían” puede referir al miedo de Emma por todos los hombres (y puntualmente puede referir al marinero, a Loewenthal y al padre), lo que evoca las formas en las que este recuerdo de una interacción entre sus padres despierta su conciencia de la violencia de la estructura de poder en la que se encuentra (Milroy

⁵ Otro punto fuerte de la misión de Emma es que ella logra aprovechar del hecho de que la gente leerá sus emociones desde la típica idea de la debilidad femenina y, por lo tanto, no sospechará de su plan agresivo. Por ejemplo, cuando llama a Loewenthal para concertar una reunión, su miedo funciona para apoyar su artificio: “Le temblaba la voz; el temblor convenía a una delatora.” (565) Aurea María Sotomayor-Miletti habla muy convincentemente de este punto y de cómo Emma “disfraza la venganza para consumo de la ideología de la mujer que sostiene al discurso legal” en su ensayo “‘Emma Zunz’ y los azares de la causalidad” (28).

⁶ El análisis que hace Freud de la escena primaria la pinta como una mala interpretación por parte del niño, quien proyecta tendencias hostiles sobre una interacción que es mutuamente satisfactoria. Sin embargo, yo creo que no se la debe descartar, sino leerla como una “accurate perception of the dominant patriarchal sexual fantasy,” como hace Maria Ramas en “Freud’s Dora, Dora’s Hysteria.” (484) Aunque no se puede descifrar la naturaleza de la interacción sexual específica, sí se puede observar a partir de su apariencia violenta el paradigma de la relación social entre hombres y mujeres que se basa en la dominación y la sumisión. En un momento de trauma sexual, Emma logra una sensación de afinidad con su madre basada en su posición compartida de mujer bajo una sociedad patriarcal.

26). Aunque el encuentro no puede ser definido como una violación, ya que Emma lo busca y consiente hacerlo, sin embargo, es una experiencia gravemente traumática que trastoca su visión del mundo.

Este descubrimiento tiene consecuencias graves para la misión de Emma, observa el narrador, afirmando que “peligró su desesperado propósito” (566). En medio de un plan para vengarse de su padre, ahora se enfrenta a las estructuras que la diferencian de él y lo marcan como una figura opresiva. Puede ser que el plural “hacían” se refiera a las “cosa[s] horrible[s]” que su padre le ha hecho a Emma: abandonarla, posiblemente mentirle a ella, y, aún ahora en su muerte, el mandato de vengarse de él la empuja a la experiencia sexual traumática y a cometer un asesinato. Si hay una violación en esta historia, el perpetrador no es el marinero sino más bien el mandato del padre. Mientras que antes Emma ha logrado suprimir el conocimiento de su autoengaño, aquí su cuerpo la interrumpe, obligándola a cuestionar su supuesta alianza con su padre. Es un ejemplo perfecto de la inteligencia del cuerpo que puntúa el discurso con el efecto de trastocar el statu quo y exponer las trampas del sujeto.

Sarlo señala la desobediencia del cuerpo de Emma muy bien en su artículo, notando que “el cuerpo se ha resistido a ser instrumento ciego de la venganza” (238). Sin embargo, ella al igual que otros críticos subestiman el conflicto producido por el descubrimiento de Emma. Sarlo describe una “doble... venganza” y afirma que el cuerpo de Emma crea un “exceso de acción de [lo cual] nace un [sic] reparación que no estaba contemplada en el plan original de la justiciera” (241). Su lenguaje de multiplicación sugiere que ve la desidentificación de Emma con su padre como algo que aumenta su plan en vez de comprometerlo; para ella, simplemente agrega una segunda y simultánea trama de venganza que Emma no había anticipado. Brodzki también dice que Emma es “enervated by that revelation” y “empowered by her capacity to perform according

to the law she despises,” pintando su experiencia sexual como una fuerza estimulante para su plan (344). Mantengo que la revelación de Emma (que básicamente confirma la culpa de su padre) es irreconciliable con su misión tal como la ha concebido con el propósito de renegar de esta culpa y desplazarla. No puede estar vengándose de su padre y su madre al mismo tiempo, dado que aquél es el victimario de ésta. En términos de ideología, su misión original busca proteger la autoridad patriarcal, y su revelación la impulsa a identificarse con su víctima. Entonces una interpretación más precisa a mi parecer sería aceptar que Emma suprime otra vez el conocimiento de su autoengaño y se fuerza a sí misma a ejecutar su plan en una búsqueda “desesperad[a]” de la realidad alternativa reconfortante que le ofrece. Poco después del encuentro entre Emma y el marinero, cuando ella está camino a la oficina de Loewenthal, el narrador postula que “le confortó verificar, en el insípido trajín de las calles, que lo acaecido no había contaminado las cosas.” (566) Su revelación podría haber “contaminado” la misión obligándola a darse cuenta de su duplicidad, pero ella logra dominar su inquietud y reemplazar la fachada.

A medida que se acerca el enfrentamiento con Loewenthal, la ansiedad de Emma para mantener su autoengaño se hace más evidente. Al llegar a la oficina de su jefe, Emma repite “como... quien reza en voz baja” lo que piensa decirle a Loewenthal antes de que se muera (567). El lenguaje de adoración religiosa evoca la mención anterior de la “profana incredulidad” de la que Emma “rehuía” para promover la culpa de Loewenthal. En muchos sentidos, la misión de Emma se parece a una cruzada religiosa, impulsada por un mandato poderoso que suprime la voluntad individual y con el propósito de alcanzar una versión de la realidad que quepa con su interpretación de los eventos. Emma “se había soñado muchas veces” no solo en la situación de forzar a Loewenthal a confesar, sino también de su propia confesión; de hecho, lo que ella llama

una “acusación” (“He vengado a mi padre y no me podrán castigar...”) es mejor dicho su propia confesión (567). Quizás esta urgencia para explicar su “intrépida estratagema” a Loewenthal surja de su ansiedad creciente sobre lo erróneo de su misión; con esta confesión, espera realizar discursivamente una alianza tranquila con su padre y una oposición desambigua a Loewenthal. Pero ella no logra reinstalar el orden del padre y limpiar su misión porque Loewenthal se muere antes de que ella termine su confesión y “[no] supo nunca si alcanzó a comprender.” (567) Su misión, tan esperada y meticulosamente planeada, termina sin ninguna resolución real.

Otra vez el cuerpo de Emma interrumpe su plan con el efecto de socavar sus intentos de forzar una alianza con su padre. En la oficina de Loewenthal, precisamente cuando está en condiciones físicas de llevar a cabo su venganza, a Emma la abruma la conciencia del sufrimiento que ella misma ha soportado. Su identificación con su padre se debilita, y la “urgencia de vengar[lo]” se ve superada por “la de castigar el ultraje padecido por ello” (567). Marta Gerez Ambertín postula que con ese “ultraje” se refiere no a su degradación sexual con el marinero sino a “un padecimiento mayo y anterior... el abandono del padre que huye tras ser acusado del desfalco” (275). Yo diría que incluye tanto el sufrimiento anterior como el más reciente (el hecho de que el narrador lo describa como “esa minuciosa deshonor” evoca la idea de que el honor ha sido manchado por la pérdida de la virginidad (567)); Emma está empezando a entender el agravio en que consiste su propio dolor en nombre de un hombre que la abandonó y a sentir indignación por eso. Sin embargo, el mandato del padre se apodera de ella otra vez, evidenciado por el lenguaje de obligación que viene después: “No podía no matarlo, después de esa minuciosa deshonor.” (567) A primera vista, esta línea se lee como una expresión de renovada dedicación a su plan, pero en realidad es una expresión de obligación usando el doble negativo; para Emma es imposible no obedecer el mandato de vengarse de un padre muerto.

Muestra que incluso en momentos de aparente confianza, Emma está atrapada en una misión que no le pertenece del todo.

Aunque su misión no sale como la había planeado (tiene que dispararle a Loewenthal tres veces porque él continúa injuriándola después de los dos primeros disparos, y él muere antes de que ella puede terminar su “acusación”), al final del cuento, Emma parece haber logrado su cometido en gran medida. Llama a la policía para dar su versión de los acontecimientos que, dice el narrador, “era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta.” (568) Las líneas finales del cuento ejemplifican la ambigüedad borgeana que subvierte una resolución clara: “Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.” (568) La despreocupación de la referencia del narrador a los aspectos falsos de la historia de Emma podría permitir que la ambigüedad de esta línea escape a la atención de la lectora, suponiendo que se refiere al hecho de que en la representación de los eventos que da Emma se culpa a Loewenthal por la “violación,” acto sexual que en realidad fue cometido por el marinero. Pero el narrador no especifica cuáles circunstancias o nombres son equivocados. Podría referirse a un error más subconsciente que hace Emma: que fue Loewenthal quien cometió el crimen del que se acusó a su padre, tal vez, o la forma en la que tergiversa su relación con su padre para evitar la realidad sombría. El ultraje es verdadero, claro, pero el narrador no aclara quien lo genera – ¿es el marinero, Loewenthal, o, indirectamente, el padre? (Cabe notar que todas las opciones son hombres.) Hay tantas maneras en que la misión de Emma Zunz proyecta una interpretación confundida de los otros personajes y sus roles con relación a ella.

En la superficie, este cuento parece representar un triunfo feminista radical en el que una mujer diseña un plan increíblemente ingenioso que le permite matar impunemente a un hombre cruel. Pero leer, o incluso vivir, como feminista no significa simplemente aplaudir ciegamente cualquier cosa que una mujer decida hacer. La dedicación de Emma a esta misión no la convierte automáticamente en una mujer empoderada o feminista. Creo que leer como feminista es estar atenta a la posible interferencia patriarcal, de la cual hay una profusión de evidencia en este texto. Por mucho que queramos aclamar la historia de Emma Zunz como una victoria dramática sobre el patriarcado, el texto sugiere que la misión de Emma la obliga a reprimir una conciencia feminista naciente. Quizás podamos consolarnos con el hecho de que la propia Emma se ha desilusionado con las estructuras que esperaba que la empoderaran. Con el final anticlimático del cuento, su autoengaño es demasiado frágil para sostenerse. Si sigue enredada en las trampas patriarcales que la atraparon al principio, al menos ahora puede verlas con más claridad.

Materia desobediente y venganza feminista en “Mimoso”

La decisión de hacer embalsamar un perro puede no parecer inherentemente subversiva, menos aún feminista. La práctica de la taxidermia ha funcionado históricamente para apuntalar proyectos coloniales al igual que patriarcales, y que una mujer preserve a su perro parece más una elección personal que política.⁷ Pero en el cuento “Mimoso” de Silvina Ocampo, la muerte de una mascota genera paradójicamente un poder simbólico y material que irrumpe en el mundo

⁷ En *Animal Magic: Sculpting Queer Encounters through Rogue Taxidermy Art*, Miranda Niittyen explica muy bien la posibilidad de arte con animales para trastocar estructuras de sexualidad, género, raza, y especie. También habla del aspecto queer que tienen los cuerpos animales “through their uncompromising nature, their resistance to impositions of human meaning and their subversion of human knowledges” y de la potencial de arte con animales “to disorient and thus *humble* the spectator” (32-33).

patriarcal con el efecto de trastocar la lógica dominante y desestabilizar las jerarquías de género y de especie.⁸

El cuento comienza con una escena de la protagonista, Mercedes, dándole a beber con una cucharita “leche, jugo de frutas y té” a su perro moribundo (65). Este mimo que le da a su mascota, cuyo nombre apropiado provee el título del cuento, viene a ser el principal punto de tensión del relato. Aún antes de que el perro muera, Mercedes llama a la tienda del embalsamador para averiguar el presupuesto, y al día siguiente lleva al perro para hacerlo embalsamar, aunque “no estaba muerto, tal vez” (65). El hombre de la tienda acosa a Mercedes, haciendo comentarios despectivos sobre su peso y burlándose con las respuestas a sus preguntas. Incapaz de contraatacar, Mercedes tolera el abuso. Pero cuando su esposo sugiere que la gente la considerará loca por preservar su mascota, la protagonista defiende su decisión con vehemencia. Colma al nuevo Mimoso de cariño cuando lo recibe, lo que crea tensión entre ella y su esposo. El desacuerdo se vuelve violento cuando la pareja recibe una carta anónima insinuando una cualidad sexual en el apego de Mercedes al perro. Hecho una furia, el marido rompe el cadáver e intenta destruirlo, tirándolo en el horno. Ese mismo día viene un invitado a cenar y del que Mercedes sospecha que mandó la carta ofensiva. La protagonista angustiada de repente se reanima y goza al preparar la cena y conversar con entusiasmo con su invitado. Cuando él da un bocado a la cena, inmediatamente cae muerto. Mercedes le había servido los fragmentos del perro embalsamado que el marido había tirado al horno, a sabiendas de que eran tóxicos. “Mimoso todavía me defiende,” declara ella (70).

⁸ Quizá sea irónico que juxtaponga a “Emma Zunz” con este cuento de Silvina Ocampo, ya que, según Mariana Enríquez, Borges “lo odiaba” y “siempre pedía a Silvina que no lo incluyera en sus recopilaciones” (“La hermana menor” 79).

Aunque al final de la historia el perro es una herramienta material y simbólicamente subversiva, ni Mercedes ni su esposo parecen anticipar su potencial disruptivo. Mercedes lamenta la muerte inminente de su mascota a solas inicialmente, pero cuando su marido llega se une a ella, y tanto el esposo como la esposa se consuelan mutuamente con la idea del animal embalsamado “a la entrada de la habitación, con sus ojos de vidrio, cuidando simbólicamente la casa” (65). Su visión del perro sigue la forma en la que el perro encaja típicamente en el imaginario social humano: como una figura que auxilia a la familia en su consolidación de la unidad doméstica.⁹ Simbólica y literalmente se espera que la mascota sea dócil; no se imagina que tenga ninguna capacidad para afectar el cambio, sino que simplemente observe y sonría amablemente las interacciones de sus propietarios. El comienzo de la historia establece las expectativas de la pareja de que el perro embalsamado sea un accesorio obediente a la unidad doméstica heterosexual convencional.

Si bien la pareja busca estabilidad y consuelo en la idea del perro embalsamado, rápidamente queda claro su naturaleza provocadora. Cuando Mercedes va a la tienda del embalsamador con el cuerpo del perro, lo lleva en un paquete “para no llamar la atención en el colectivo” (65). Este detalle es la primera prueba de su conciencia del juicio crítico que emite la sociedad sobre ella por su decisión de hacer embalsamar a su mascota. Aunque las relaciones afectuosas entre las mascotas y sus propietarias son comunes, decidir preservar la criatura implica un cariño por la mascota, o un negarse a dejar atrás esa relación, que excede lo típico. Mercedes muestra su conciencia de estas implicaciones ante la reacción incrédula y burlona de sus amigas al embalsamamiento, cuando “[resuelve] que era mejor decir que lo había tirado por ahí” (67). Como entiende Mercedes, la indiferencia hacia una mascota muerta sería más aceptable que

⁹ Se ve en el marco teórico con Giorgi y Yelín que la función simbólica del animal tiende a ser limitada a las categorías humanas.

el amor a los ojos de la sociedad. Su afecto “excesivo” con Mimoso desafía las expectativas falogocéntricas y antropocéntricas inherentes en el sentimiento hacia las mascotas, dándole una cualidad insurgente y también ganándose la censura.

Una escena que ejemplifica el acoso que afronta Mercedes en su condición de mujer viene en la tienda del embalsamador. Apresurándose para hacer embalsamar a Mimoso, Mercedes llega a la tienda solo para ser enfrentada por un “calor sofocante” y un hombre vestido en “mangas de camisa, fumando un cigarro toscano” que se mofa de ella y su cuerpo sin provocación (65). Tomando el cadáver del perro, él comenta:

No está tan gordito como su dueña – y lanzó una carcajada. La miró de arriba abajo y ella bajó los ojos y vio sus pechos bajo el sweater demasiado ajustado. – Cuando lo vea listo le va a dar ganas de comerlo.

Bruscamente, Mercedes se cubrió con el abrigo. Retorció entre sus manos sus guantes negros de cabritilla... tratando de contener sus deseos de abofetear o de quitar el perro al hombre(.) (66)

El cuerpo de Mercedes denota su incomodidad y no ofrece ninguna válvula de escape; queda encarcelada en una situación humillante sin recursos para defenderse. Incluso el perro al que ella está tan apegada funciona como una herramienta en las manos del enemigo, posibilitando una broma a su costa. Sin embargo, aunque físicamente termina siendo victimizada por el desdén misógino del hombre, cabe destacar la intención de venganza que ella expresa después del encuentro que evidencia que no ha internalizado su acoso por completo. No termina abofeteando al hombre, pero en su reacción se puede ver la chispa de un plan de venganza ingenioso que quizás golpeará incluso más violentamente las estructuras de poder.

Mercedes muestra otra vez su resistencia a las críticas cuando su marido cuestiona su decisión de preservar a Mimoso: “¿La gente no dirá que estás loca?” Él inquiriere “con una sonrisa,” claramente divertido por el cariño desmedido de su esposa. Pero ella ofrece una encendida defensa que él no espera: “Peor para ellos - respondió Mercedes apasionadamente. - No tienen corazón, y la vida es muy triste para los que no tienen corazón.” (67) Aquí Mercedes invierte la acusación que se ha hecho en su contra, afirmando su cariño como normal y denunciando a los críticos por desviados e insensibles. Ella sostiene que su apego al perro indica una capacidad más amplia de amor de la que carecen sus oponentes. Aunque no puede contraatacar a sus detractores directamente, al menos por el momento alberga una confianza desafiante en que su forma de vida es superior. Ella sitúa la anormalidad no en su propio deseo sino en la sociedad que la juzga por ello; comprende, al igual que su vecina, la “perversidad” de la lógica dominante falogocéntrica, y antropocéntrica, y de un chauvinismo machista que ridiculiza los deseos de la mujer, y promueve una ética que no restrinja el cariño (69).

La inversión de tiempo, dinero, y emoción en el perro que hace Mercedes se vuelve aún más desobediente por el hecho de que ella lo hace en ausencia de hijos propios. Ella misma sugiere que para ella el perro funciona como un sustituto de la figura del hijo cuando su marido se queja del costo del embalsamamiento, respondiendo que “un hijo no hubiera costado más” (67). Aunque a la lectora no se le otorga más información sobre la razón por la aparente falta de hijos de la protagonista, el mero hecho de desplazar al niño con un animal es subversivo. Su relación con Mimoso le permite a Mercedes evadir el sacrificio personal y el trabajo implicados en la maternidad convencional mientras todavía encuentra satisfacción emocional. “Mercedes era más feliz con el perro embalsamado que con el perro vivo,” explica la narradora. “No le daba de comer, no tenía que sacarlo para que orinara, ni tenía que bañarlo, no le ensuciaba la casa ni le

mordía el felpudo.” (69) Su relación con esta forma nueva de la mascota constituye una modalidad de cuidado alternativa y feminista, en que halla satisfacción sin el cargo de la labor doméstica. Si la maternidad es, según Lina Meruane, “una consigna a prueba de revoluciones, un dogma contrarrevolucionario,” el apego al perro puede ser una alternativa que abre la posibilidad para la revolución (38).¹⁰

Mientras el embalsamador prepara a Mimoso, la desconsolada Mercedes espera su llegada tejiendo, por lo que la narradora la compara a Penélope, una figura en la mitología griega conocida por su fidelidad a su amante y esposo, Odiseo, y su paciencia en esperar mientras éste estuvo ausente durante veinte años. La sustitución del perro en el lugar de la figura masculina parodia esta parábola de obediencia femenina y derriba la figura del patriarca, que se vuelve marginal ante esta relación focal. De hecho, a medida que se desarrolla el cuento, el nuevo Mimoso empieza a cumplir no sólo el papel del hijo sino también el del marido. Cuando recibe el perro embalsamado, Mercedes describe su expectativa de que “ese perro muerto la acompañaría como la había acompañado el mismo perro vivo, la defendería de los ladrones y de la soledad” (69). Las funciones que cumple Mimoso – protección y compañía – son más o menos lo que se espera de un marido en un sentido tradicional. Que el perro satisfaga las necesidades afectivas de Mercedes implica que no tiene que depender de un hombre; la relación a menudo desigual entre marido y mujer se sustituye con un lazo establecido decisivamente bajo sus propios términos.

A pesar de su condición de imitación inanimada de la mascota de Mercedes, la nueva forma de Mimoso tiene una apariencia marcadamente vibrante. “Nunca había parecido de mejor salud,” observa la protagonista cuando el embalsamador trae el nuevo perro por primera vez.

¹⁰ Meruane expone la naturaleza coercitiva en el tener-hijos en *Contra los hijos*: “en el tener-hijos no sólo persiste el llamado biológico (el proverbial reloj haciendo saltar su insoportable tictac) sino que a éste se añade la insistente alarma del dictado social: se suman las hormonas y los discursos de la reproducción haciendo que el mandato materno se vuelva difícil de esquivar.” (21) Pienso analizar la obra de Meruane más a fondo en el próximo capítulo.

“[Estaba] gordo, bien peinado y lustroso, lo único que le faltaba era hablar.” (68) En su estado embalsamado el perro gana una inteligencia y una energía que lo hacen casi humano. Existe en las fronteras entre materia y metáfora como una imitación de un animal muerto que parece vivo, y también entre humano y animal; excede todas las categorías. Irónicamente, el acto de “preservar” literalmente el perro desencadena una serie de cambios que alteran el estatus quo dramáticamente.

La pareja celebra la llegada del nuevo Mimoso, inconscientes de la discordia que traerá. Deciden colocarlo en “el vestíbulo de la casa, junto a la mesita del teléfono en donde Mimoso los esperaba cuando ellos salían,” mostrando otra vez su expectativa de que el perro sea sólo un espectador benevolente a la familia en vez de un agente dentro del hogar; está literal y metafóricamente marginado dentro de la unidad doméstica (68). Pero sus expectativas pronto se subvierten. Deleitándose al ver a Mimoso en el vestíbulo, Mercedes lo acaricia y “cuando creyó que el marido no la miraba, le dio un beso furtivo.” (68) Su deseo de ocultar este gesto de cariño al marido es la primera evidencia del perro como fuente de tensión entre la pareja. Si bien Mercedes simplemente podría estar preocupada por el estigma de apegarse a una mascota embalsamada, el contexto sugiere que este gesto debe leerse como una expresión de afecto que amenaza la relación matrimonial; Mimoso está de alguna manera en competencia con el marido.

Esta posibilidad de que Mimoso funcione como un rival del marido se reconoce explícitamente en el cuento cuando la pareja recibe una carta anónima con un “dibujo obsceno,” presumiblemente de una interacción sexual entre Mercedes y el perro (69). Esta insinuación de una cualidad sexual en el cariño de Mercedes por Mimoso enfurece al marido. “El fuego ardía en la cocina menos que en su corazón,” describe la voz que narra, estableciendo una conexión entre lo material y lo simbólico que se pone en acción cuando el marido arroja el cuerpo embalsamado

al horno (69). “Que sea o que no sea verdad no importa, lo que importa es lo que digan,” son sus únicas palabras sobre el tema (69). La declaración del marido minimiza y al mismo tiempo reconoce el peligro del apego de Mercedes al perro. Destaca el hecho de que la idea de que Mercedes tenga fantasías sexuales con su perro cuestione su virilidad implicando que él no puede satisfacerla, pero también trata la posibilidad de deseos sexuales zoofílicos de Mercedes con una seriedad que socava su expresión aparente de indiferencia.

Mientras su marido pierde los estribos, Mercedes gana una nueva audacia y afirma una voluntad independiente. “No me impedirás que sueñe con él!” es su respuesta agitada, después de la cual “se [acuesta] en la cama vestida” (69). En este momento de tensión, ella decide crucialmente no negar su afecto por Mimoso a favor de la armonía conyugal y en su lugar vuelve a comprometerse en su alianza con el perro. Aunque la pareja había esperado que el perro embalsamado funcionara para apoyar su lazo, aquí Mimoso sigue abriendo una brecha entre marido y mujer aún después de que su cuerpo ha sido destrozado. Es en este encuentro en el que el perro está puesto en peligro por el marido cuando Mercedes se posiciona a sí misma fuertemente en oposición a la autoridad patriarcal representada por el marido. Su alianza con el “Otro” no-humano posibilita una nueva forma de subjetividad desafiando más a las estructuras de poder e iluminando sus deseos desobedientes que quizás fueron antes latentes.¹¹ El cariño de Mercedes por el perro embalsamado ilumina la opresión simultánea e interconectada de sujetos que escapan a la norma falocéntrica y permite una lucha en los dos frentes. También permite pensar la afectividad de una manera que evite la jerarquía y la sustituye con una estructura más

¹¹ Rosi Braidotti establece los criterios de esta ética en su artículo “Four Theses on Posthuman Feminism:” “Posthuman feminists look for subversion not in counteridentity formations but rather in pure dislocations of identities via the disruption of standardized patterns of sexualized, racialized, and naturalized interaction.” (37) Yo diría que la figura del perro embalsamado sirve para interrumpir tales patrones, en particular la relación heterosexual.

horizontal, cuestionando los bordes o límites de los sujetos e introduciendo un énfasis en los procesos materiales que forman la base de la consciencia.

Además, los detalles físicos que intercala la narradora en el relato requieren que la lectora reconozca la centralidad del rol del perro como entidad material y no sólo como metáfora. Cuando el esposo destroza el perro embalsamado, la narradora describe vívidamente: “Tomó el perro sobre sus rodillas, lo quebró en varias partes como si fuese una rama seca y lo arrojó al horno que estaba abierto” (69) Mimoso es una amenaza simbólica, claro, pero esta escena muestra que también es perturbador como objeto físico, por lo que el marido trata de extinguir su poder haciéndolo trizas. La presencia adicional de significado material del perro además de su significado simbólico aumenta su poder haciéndole algo que no se puede neutralizar sencillamente ni se puede codificar perfectamente. Mas aún, como veremos enseguida, Mercedes aprovecha su poder como materia al igual que su poder como metáfora, haciendo posible una resistencia inusualmente fuerte.

Después de que su esposo la confronta, Mercedes adquiere un sentido de control y dirección internos que anima su plan de venganza. Cuando se entera de que el hombre que supuestamente mandó la carta anónima viene a cenar esa misma noche, inmediatamente entra en acción. “Saltó de la cama y corrió a la cocina a preparar la cena, con una sonrisa en los labios,” cuenta la narradora, dando a entender que está tramando algo (69). Cuando viene el invitado, su ingenuidad contrasta claramente con la astucia de Mercedes:

—Estos animales parecen embalsamados —miró con admiración los ojos del perro.

—En China —dijo Mercedes—, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?

—Yo no sé. Pero en todo caso, yo por nada del mundo los comería.

–No hay que decir «de este perro no comeré» –respondió Mercedes, con una sonrisa encantadora.

–De esta agua no beberé –corrigió el marido. (70)

El marido no lee la ironía en su chiste y corrige su alteración del refrán “nunca digas ‘de esta agua no beberé,’” descartándolo como un error tonto en lugar de una decisión deliberada y significativa. A sus ojos, Mercedes todavía está jugando el papel de la ama de casa obediente, cumpliendo sus tareas domésticas dócilmente. El marido al igual que el invitado son completamente inconscientes de su plan ingenioso y su convicción en esta resistencia. Para Mercedes, el papel de ama de casa es simplemente un disfraz que permite que su rebelión pase inadvertida. Emplea la táctica de resistencia disfrazada por un gesto de aparente sumisión que elabora Josefina Ludmer, combinando “la aceptación de su lugar subalterno... y su treta” (51). Ella finge obediencia para mejor atacar a sus enemigos; su acto más violento se presenta bajo la apariencia de uno estereotípicamente sumiso: servir la cena a un invitado.

Los momentos finales del cuento subrayan el contraste entre la confianza actual de Mercedes y la pasividad y la docilidad que la atrapaban antes en el cuento. El invitado reacciona con asombro al “desparpajo” con el que habla Mercedes de los perros, una caracterización que evoca la actitud atrevida del hombre que se burló de ella antes (70).¹² Ella también reclama el insulto que él usa (“Cuando lo vea listo le va a dar ganas de comerlo”) y lo utiliza para vengarse, aunque no de él directamente, de otra figura del poder patriarcal. De la misma manera que el sujeto colonizado, según Homi Bhabha, puede producir una crisis en la autoridad del colonizador al imitarlo, Mercedes adopta la actitud del grupo dominante (la confianza y la altivez de los

¹² Así como el invitado se come el cuerpo físico del perro, que no espera que sea una herramienta para su propia destrucción, la propia Mercedes ‘absorbe’ la retórica de su enemigo y la convierte al servicio de sus propios propósitos. Ambos personajes ingieren materia patriarcal que termina siendo metabolizada, en cierto sentido, para contrarrestar dicho poder patriarcal.

hombres) para socavar el poder patriarcal en vez de reforzarlo. Su nueva audacia contrasta fuertemente con la ignorancia total del invitado, quien se ríe “a carcajadas” (otra semejanza con el hombre de la tienda del embalsamador) de la apariencia inusual del plato que Mercedes le ha servido y comenta casualmente sin ninguna idea de la broma que ella le ha hecho. Es una inversión total de la escena en la tienda del embalsamador, en la que la mujer tiene todo el control de la situación y queda inmune a los intentos de dominación de los hombres.

El giro final del cuento se narra sencilla y repentinamente, lo que acentúa la destreza de la estrategia de Mercedes y lo completo de su triunfo. El invitado está totalmente indefenso ante el plan de Mercedes, el cual culmina antes de que él se dé cuenta: “se sirvió de la fuente, chupó un pedazo de cuero untado con salsa, lo mascó y cayó muerto.” (70) No hay nada de ambigüedad en este desenlace, ni incluso un momento de resistencia por parte del hombre; él se muere casi en el mismo momento de dar un bocado a la cena. La reacción de Mercedes subraya su control y la falta de ambigüedad que caracteriza su éxito. “Mimoso todavía me defiende,” declara la protagonista, “recogiendo los platos y secando sus lágrimas, pues lloraba cuando reía.” (70) La protagonista se describe llorando varias veces en el cuento en su pasión por su mascota, y casi siempre también se la describe secando sus lágrimas tras ser regañada por un hombre (“Basta, ya lloraste bastante,” dice su marido en el taxímetro, y el embalsamador sólo le ordena “no me lo moje” cuando las lágrimas de Mercedes caen sobre el nuevo Mimoso (67, 68)). Aquí ella repite esta acción, pero bajo sus propios términos y en un contexto totalmente invertido. La cláusula con la que termina el cuento completa la subversión triunfante que logra Mercedes, haciendo que sus lágrimas no signifiquen tristeza ni vulnerabilidad sino sus opuestos, el regocijo y la despreocupación.

La declaración final de Mercedes evoca la alianza entre especies que ha permitido tan inequívoco triunfo feminista. En su breve análisis del cuento, Julieta Yelin afirma que “[el] estatus de Mimoso, ciertamente, no varía, sigue siendo el mismo animal-fetiché que era cuando estaba vivo; en tanto pura imagen, es una entidad inmortal.” (“Nuevos”) Disiento de esta representación y diría que, aunque Mercedes enfatiza la naturaleza duradera del apoyo de Mimoso, en realidad el perro ha sido transformado varias veces a lo largo del curso del cuento: pasa de un perro vivo, a uno muerto, de una cosa embalsamada, un fantasma material, a algo fragmentado que la protagonista usa para vengarse. Llega a simbolizar el cariño “desmedido” de la mujer, además de un intruso feminista en el matrimonio heterosexual e incluso una presencia de sexualidad desviada. Pero, como ya hemos visto, la materialidad del perro también es central a su función subversiva. En la última toma de poder de Mercedes, ella reutiliza las piezas del perro que el esposo ha destrozado intentando interferir con su poder; literalmente se apropia de una herramienta destinada a ser utilizada en su contra y logra usarla en beneficio propio. Es una venganza simbólica, claro, pero su aspecto material es igual de fuerte. El hecho de que no pueda reducirse a una subversión puramente metafórica ni material la convierte en una resistencia imposible de codificar. Bajo un sistema que hace metástasis perpetua para reapropiarse de lo que va en su contra, la multiplicidad de la resistencia de Mercedes es crucial para su perseverancia.

Sumisión asertiva en “El huevo y la gallina”

El cuento comienza de manera increíblemente simple: “Por la mañana en la cocina,” describe la narradora de Clarice Lispector¹³, “sobre la mesa, veo el huevo.” (190) La sencillez de

¹³ Lispector escribió en portugués, no en castellano como es el caso del resto de las escritoras cuyas obras analizo. Estoy usando la traducción al español. Sin embargo, como brasileña, tradicionalmente se considera a Lispector escritora del cono sur, y yo mantengo que su mérito literario y su relevancia para mi tesis permiten la inclusión de su escritura como precursora en este proyecto.

esta declaración se ve socavada radicalmente en el monólogo de más de 3000 palabras que la sigue, en el que la narradora lidia con la naturaleza contradictoria y escurridiza del huevo sin llegar jamás a nada parecido a una conclusión. Es un cuento que resiste el cierre y la metaforización; incluso la relación entre el huevo y la gallina se ve despojada de sus obvias connotaciones simbólicas por su estructura caótica y espontánea. En la ausencia de un mensaje claro, lo que sí se defiende en “El huevo y la gallina” es una estrategia paradójica y frágil que busca su objeto desde su renuncia. La narradora emplea la pasividad y la sumisión al orden con el fin clandestino de subvertirlo, negándose a interrumpir abiertamente el statu quo, pero con el motivo encubierto de lograr un trastorno más radical. A mí me interesa analizar este texto en la medida en que funciona como un tipo de subterfugio feminista. Por un lado, ejemplifica una ruptura radical con el orden patriarcal y capitalista, tan encubierto que nunca puede ser neutralizado ni siquiera aprehendido del todo. Pero incluso en su infinita agilidad, no está claro si esta estrategia escapa por completo del sistema de opresión en su metástasis perpetua.

Las líneas de apertura del cuento ejemplifican su ética de contradicción y desestabilización epistémica que se burla de la lógica racional. Tan pronto como la narradora hace una declaración, la deshace rápida y sistemáticamente en un ciclo constante que no permite certeza. “Inmediatamente advierto que no se puede estar viendo un huevo,” se corrige a sí misma. “Ver un huevo no permanece nunca en el presente: apenas veo un huevo y ya se vuelve haber visto un huevo hace tres milenios.” (190) Ya se puede percibir la postura cautelosa de la narradora en su desconfianza de la lógica convencional que da por sentado la posibilidad de experimentar algo en el presente. Incluso un acto de aparente sencillez irrisoria, ver un huevo, puede ser peligrosamente complejo según ella. En un sistema opresivo que se adapta

constantemente a sus condiciones, esta hipervigilancia hacia la seductora simplicidad de la lógica racional parece permitirle escapar ágilmente de sus trampas.

A medida que va contemplando el huevo, la narradora nunca pretende tener ningún entendimiento de sus características; lo que afirma con tanta confianza y naturalidad es solo que el huevo no puede ser fácilmente entendido. Demuestra su recelo ante la posibilidad de creer haber entendido el huevo describiéndolo como “una cosa suspendida” que “[nunca] se posó.” “Cuando se posa,” la narradora explica contradictoriamente, “no fue él quien se posó. Fue una cosa que quedó debajo del huevo.” (191) Esta contradicción franca que se afirma con tanta certeza señala la indiferencia de la narradora hacia el sistema axiomático de lógica además de su humildad ante el huevo. Aun cuando parece haberse posado el huevo, no se puede dar por sentado que lo que se posó sea el huevo mismo; no siempre se debe confiar en las apariencias, advierte la narradora. También cuando describe el huevo como supervisible “como hay sonidos supersónicos” la narradora sitúa el huevo más allá de la percepción sin evidenciar ansiedad ni moderar sus afirmaciones para hacerlas más cómodas de aceptar (190).

Además, esta imagen del huevo como algo suspendido que no deja huellas sugiere que funciona como algo parecido al exceso femenino del posestructuralismo que se encuentra fuera de los límites del discurso. En este exceso yace un potencial para la agencia, como sugiere Joan Copjec en su exploración de las teorías de Lacan sobre la sexualidad femenina:

It is as if the symbolic increased its power by checking itself, but actively holding back from positing an outside. It is only when power, like the signifier, is conceived as limitably only by itself, by a self-imposed impotence, that the subject, while unable to extricate himself from its network, is nevertheless able to be thought of as capable of subjectivation rather than as passively subjected to power. (“Imagine” 96)

Como si fuera una crítica feminista posestructuralista prototípica, la narradora de este cuento desdeña la estrategia masculina que busca poseer y dominar inscribiendo lo simbólico en el lenguaje – una estrategia que inevitablemente falla y termina borrando lo perseguido – y en cambio defiende el *jouissance* intratable, así preservando su significado.¹⁴ Muestra su conciencia del huevo como una intensidad que no se puede simbolizar cuando afirma que “[entenderlo] no es el modo de verlo. No pensar jamás en el huevo es un modo de haberlo visto.” (191) La narradora elige suspender sus facultades racionales y así invita a que otras formas de conocimiento emerjan. Muestra su aversión a la arrogancia epistémica otra vez al admitir que “[n]adie es capaz de ver el huevo.” “¿El perro ve el huevo?” se pregunta. “Sólo las máquinas ven el huevo. La grúa ve el huevo.” (190) Esta jerarquía de capacidades privilegia la inteligencia artificial y ridiculiza la episteme humana, sugiriendo que una conciencia racional no es útil sino contraproducente en el intento de percibir el huevo. El planteamiento de la narradora de este cuento tiene una ética posestructuralista feminista además de posantropocentrista, ya que descarta las epistemes dominantes en favor de la humildad y la abstención.¹⁵

La crítica de la racionalidad masculina, patriarcal, y capitalista se articula también en la lógica paradójica que emplea la narradora para describir el huevo y la gallina. Introduce oxímorones con un tono solemne, sin perder el ritmo ni ofrecer aclaraciones. Por ejemplo, en algún momento afirma que “la gallina ama al huevo” solo para añadir que “no sabe que existe el huevo.” (193) Poco antes, la narradora sugiere que el huevo no existe, complicando aún más esta

¹⁴ En *The Aesthetic Clinic: Feminine Sublimation in Contemporary Writing, Psychoanalysis, and Art*, Fernanda Negrete argumenta que las obras de Lispector ofrecen una experiencia estética respaldada por una ética de deseo excepcionalmente femenina: “the gap, or the residual pieces of the subject that insistently, repeatedly fail to be recognized in language, the censored, in a word, is, for... Lispector, the stuff of a new path for unsymbolizable intensities, without the support of an object and of the signifier, in a revised aesthetic-libidinal operation more radical than sublimation, if the latter is understood as recognition in culture and the artist in a position of mastery.” (#)

¹⁵ Veo una ética feminista como Mary E. Hunt, como “una consideración seria y crítica de morales y valores con atención explícita a las perspectivas de la mujer que antes fueron ignoradas” (1).

descripción ya contradictoria. Pero nunca modera ni retira sus declaraciones, aun cuando aparezcan en oposición directa con lo que sigue. Así la narradora rechaza la lógica normativa que requiere exclusividad mutua y propone una dialéctica alternativa que engloba contradicciones. En un momento más sutil, combina tres dimensiones temporales irreconciliables en la declaración de que “[el] huevo, por ahora, será siempre revolucionario.” (192) Aquí propone un entendimiento de la temporalidad que rechaza la individualidad a favor de la multiplicidad. Margara Russotto expone las maneras en que el rechazo de la lógica racional le permite a la narradora articular con más precisión unas realidades de la condición del sujeto bajo una sociedad patriarcal y capitalista:

Para Clarice, el oxímoron no siempre funciona como simple recurso retórico sino que sintetiza un tipo de conocimiento: aproxima por un instante lo que las convenciones de la razón autoritaria han separado abruptamente, incluso hasta los límites de lo grotesco. Es posible pensar entonces como difícil y calculada toda espontaneidad, en vivir austeramente los placeres cual un deber, en revelar los lados penosos de la alegría, y llegar a cuidar amorosamente, con la más absoluta falta de amor (como es cuidada la mujer por las instituciones: preservada "amorosamente" para la subordinación). (173)

Para mí muestra también su postura de profunda desconfianza ante el sistema y la aguda vigilancia de la posibilidad de manipulación subrepticia incluso de las experiencias más íntimas. Además, es una ética que se puede entender como poshumana en la medida en que evoca la fuerza de la vida zoe que “cuts across and reconnects previously segregated species, categories, and domains” (Braidotti 32). La narradora toma una estrategia de abstención frente a la violencia epistémica, aceptando contradicciones en lugar de restringir o clasificar las verdades.

La estrategia de la narradora de este cuento es paradójica en la medida en que rehúye del huevo casi en el mismo momento en que lo persigue. En unos momentos parece expresar una pasividad inmovilizadora en la que se hace la mártir y su aversión a causar una interrupción manifiesta supera cualquier motivo oculto de subversión. En una tal instancia describe a su comunidad como “los que se abstienen de destruir, y en eso se consumen” (195). Aquí, parece dedicarse tanto a su misión de tolerancia y no violencia, que se rinde a un sistema brutal sin oponer resistencia sustancial. Pero también hay pistas de un objetivo ambicioso que para la narradora no choca con su actitud de resignación. Quiero decir: combina la pasividad y el deseo sin ninguna tensión cognitiva aparente. Se puede ver esta postura paradójica cuando explica: “Lo que no sé del huevo es lo que realmente importa. Lo que no sé del huevo me da el huevo propiamente dicho.” (191) Según esta declaración, la mirada de la narradora diverge claramente de la mirada masculina y capitalista con sus objetivos de explotación y dominación y los sustituye con una humildad profunda que pone el mayor valor en aquello a lo que no puede acceder. Pero no se la debe interpretar como una rendición total y paralizante; las declaraciones también muestran un claro deseo de entender o poseer el huevo. Podríamos leer su humildad y resignación como una estrategia calculada para agarrar el huevo de manera más encubierta y efectiva – una estrategia que logra su poder al comprometerse a una pretensión que parece socavarla. Bajo un sistema despiadado y ágil, la forma más ingeniosa de resistir puede ser la sumisión fingida.

La narradora parece entender su propia estrategia como una especie de subterfugio, en la que se resigna a la pasividad con la convicción de que la permitirá atacar mejor. Esta descripción de su propia resistencia apoya esta idea de que sea agresiva en vez de pasiva: “Mi misterio es que siendo yo solamente un medio, y no un fin, me ha dado la más maliciosa de las libertades: no soy

tonta y aprovecho” (197).¹⁶ La narradora encuentra libertad precisamente en su propia subordinación.¹⁷ El sistema la explota y se despreocupa de su bienestar - por eso ella es solamente un “medio” - pero afirma que este estatus de explotada le permite transgredir de manera encubierta. Su estrategia emplea una lógica paradójica que hace de la sumisión algo subversivo y viceversa, utilizando la apariencia de debilidad para adquirir fuerza. Aquí su estrategia se parece mucho a la estrategia de Sor Juana que elabora Ludmer. Como Sor Juana, la narradora de este cuento escribe desde la posición de la negatividad y afirma esta posibilidad de “anexar otros campos e instaurar otras territorialidades” que describe Ludmer: “Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber” (53). Anteriormente, mientras describe el huevo la narradora declara que “tener un cascarón es darse” (191). Subyacente a su estrategia es la expresión lógicamente equivalente de esta afirmación: que la rendición es resistencia.

Aunque el razonamiento de la narradora es bien convincente, no queda claro si su deseo de trastocar el sistema supera el efecto más obvio de su estrategia, que favorece el statu quo en vez de obstaculizarlo. Literalmente, la estrategia de la narradora consiste en promover los objetivos del sistema y actuar como dócil. Cerca del final del cuento, ella reflexiona sobre su

¹⁶ La narradora continúa, explicando su capacidad para convertir los recursos destinados para explotarla en su propio beneficio: “El falso empleo que me dieron para disfrazar mi verdadera función, pues aprovecho el falso empleo y de él hago el verdadero; incluso el dinero que me dan como jornal para facilitar mi vida de manera tal que el huevo se haga, pues ese dinero lo he usado para otros fines... Y también el tiempo que me dieron, y que nos dan tan sólo para que en el ocio honrado el huevo se haga, pues ese tiempo lo he usado para placeres ilícitos, enteramente olvidado el huevo. Ésta es mi simplicidad.” (197)

¹⁷ Percibo aquí una afinidad con la idea posestructuralista del sujeto como necesariamente atrapado en estructuras normativas. Pienso particularmente en la teoría de Judith Butler, quien propone que este estado de encarcelamiento puede ser un sitio de agencia e incluso de liberación. Butler expresa esta visión claramente en su libro *Excitable Speech: A Politics of the Performative*: “[One is free to act] to the extent that he or she is constituted as an actor and, hence, operating within a linguistic field of enabling constraints from the outset” (16). En otras palabras, uno es libre en la medida en que esté “atrapado”. De igual modo, la narradora de “El huevo y la gallina” encuentra libertad en su situación de subordinada, sugiriendo que no necesariamente tiene que ser trágica o pasiva, aunque no ha escapado de estructuras opresivas. Es decir, el performance logra subvertir desde adentro de un sistema.

“vida fútil” en una manera que no ofrece mucha esperanza para una resistencia de importancia: “Ellos me quieren ocupada y distraída, y no les importa cómo. Pues con mi atención equivocada y mi grave tontería, yo podría dificultar lo que se está haciendo a través de mí.” (198) Se puede entender su estrategia como una forma de subversión bajo la apariencia de obediencia, pero también se la puede tomar literalmente como la mera sumisión con una secreta esperanza de resistir que en realidad nunca se lleva a cabo. Si la resistencia es conocida solo por ella que la promulga, y para sus opresores se la lee como mera conformidad, ¿es realmente resistencia? Puede ser que la estrategia de la narradora busque subvertir de manera tan silenciosa y discreta que termine por no subvertir nada en absoluto.

En los párrafos finales del cuento se intensifica la ansiedad de que todo el esfuerzo y la conspiración anteriores puedan terminar en simple fracaso. Incluso aunque sea un diagnóstico agudo del patriarcado y una directriz ingeniosa para resistirlo, puede ser que el mismo acto de desarrollar esta estrategia sea explotador y esté al servicio del patriarcado. La narradora expresa este mismo miedo en el penúltimo párrafo: “Este es uno de los subterfugios de ellos: mientras yo hablaba sobre el huevo, había olvidado el huevo. ‘Hablad, hablad,’ me instruyeron ellos. Y el huevo queda enteramente protegido por tantas palabras. Hablad mucho, es una de las instrucciones, estoy tan cansada.”¹⁸ (199) El lenguaje se vuelve un traidor y el análisis se convierte en proceso opresivo, que no supone una amenaza a las estructuras patriarcales, sino que queda apropiado por ellas. Por muy efectiva que sea la resistencia de la narradora, existe en el filo de una navaja y en cualquier momento podría desmoronarse en una simple sumisión.

¹⁸ La narradora expresa esta misma ansiedad otra vez en otras palabras: “¿O es eso mismo lo que ellos quieren que me suceda, precisamente para que el huevo se cumpla? ¿Es libertad o estoy siendo mandada?” (198)

Si bien los tres textos que ha analizado en este capítulo varían enormemente en su forma, tono, y contenido, todos abordan una pregunta central: ¿Cómo se puede intentar una resistencia significativa contra un sistema patriarcal que está en constante mutación? “Emma Zunz” parece representar el derrocamiento triunfal de una mujer de las estructuras que la victimizan, pero como demuestro en mi análisis, la ambigüedad fundamental del texto y el autoengaño de Emma socavan cualquier liberación que parece suceder. En contraste, la protagonista de “Mimosa” transgrede de manera más sutil, pero con mayor éxito, tomando a los personajes masculinos por sorpresa y reutilizando sus herramientas para sus propios fines. El potencial subversivo del subterfugio se elabora en detalle en el cuento poco convencional de Clarice Lispector, en la que la voz narrativa asume una postura de extrema sumisión con el supuesto objetivo de contraatacar las estructuras de poder desde una acción en apariencia tan pequeña como cuidar un huevo. Sin embargo, esta historia también muestra el peligro de que tal estrategia se derrumbe en la incoherencia o incluso se vuelva reapropiada contra el sujeto.

Estas historias sugieren una necesidad de sutileza y vigilancia ante los posibles engaños y mutaciones del patriarcado. También llaman la atención de la lectora al poder de los cuerpos, la materia y, en “Mimosa,” los animales, para resistir las imposiciones del significado humano y realizar un reordenamiento de las jerarquías. En el siguiente capítulo, analizaré varios textos contemporáneos que muestran claramente el potencial de los cuerpos, tanto humanos como no humanos, para facilitar una nueva forma de subjetividad más liberada para la protagonista femenina que las de estas escrituras precursoras.

CAPÍTULO 2

Cuerpos, animales, y nuevas subjetividades en textos contemporáneos

Desestabilización epistemológica en “Pájaros en la boca”

“Pájaros en la boca” de Samanta Schweblin comienza con la perturbación de la tranquilidad del protagonista, Martín, por la inesperada e indeseada llegada de su exmujer, Silvia. Ella trae noticias urgentes de un problema que tiene que ver con su hija, Sara, e insta a su exmarido para que venga a la casa para verlo él mismo. Al llegar a la casa, a Martín lo deja intranquilo la apariencia inexplicable de salud y belleza de su hija y su mirada meditativa. El problema queda de manifiesto cuando Sara saca un pájaro vivo de una jaula y se lo come entero. Aparentemente, la chica ha estado sobreviviendo a dieta de pájaros vivos, que su madre le ha proporcionado. Martín experimenta una reacción visceral de repugnancia y horror frente a este descubrimiento. Para su amarga sorpresa, Silvia exige que él se lleve a su hija a casa, declarando que “[si] se queda me mato.” (32) Así Martín comienza una cohabitación intranquila con su hija excéntrica, haciendo todo lo posible para mantener distancia, pero encontrándose cada vez más preocupado por su nuevo hábito. Cuando Silvia se enferma y ya no puede abastecer de pájaros a Sara, la chica empieza a perder su apariencia radiante. Después de resistir por un tiempo, finalmente Martín cede y compra un pájaro en el veterinario para que Sara se lo coma, lo que sugeriría cierto grado de aceptación del hábito de su hija que antes lo había perturbado profundamente.

En la segunda oración del cuento, ya se puede percibir la postura renuente del protagonista ante los conflictos de las mujeres en su vida. Cuando su exmujer toca el timbre, Martín sostiene que “[me quedé] parado, pensando en si había alguna posibilidad real de no atender[lo],” antes de finalmente despegarse del televisor y dejarla entrar (29). Su aprensión se

ve confirmada por Silvia, quien alude ominosamente a un problema relacionado con su hija, Sara. “Siempre es sobre Sara,” gruñe el padre (29). Su comentario simultáneamente anticipa la molestia que su hija va a causar y la minimiza encajándola junto a una serie de problemas pasados, ante los que el padre mantiene una actitud de irritación distante. La indiferencia del protagonista al principio del cuento sugiere que, aunque su hija y su exmujer le causan molestias, no lo han forzado a verse a sí mismo críticamente. Para él, este problema con Sara es meramente otro estorbo con el que tiene que lidiar, para después reasumir su estado previo de desinterés.

La respuesta de Silvia refuerza esta impresión inicial de la actitud desdeñosa que tiene Martín hacia los temas introducidos por su exmujer. “Vas a decir que exagero, que soy una loca, todo este asunto,” dice ella, anticipando la tendencia de su exmarido a descartar y minimizar sus preocupaciones y, adelantándose, impidiéndole que ponga objeciones (29). “Pero hoy no hay tiempo,” continúa. “Te venís a casa ahora mismo, esto tenés que verlo con tus propios ojos.” (29) Su urgencia y su negativa a proporcionar detalles aumenta las expectativas de Martín al igual que las del lector animado a identificarse con él y lo fuerza a afrontar esta amenaza sin nombre. La ansiedad masculina de Martín está plenamente expuesta en esta escena cuando trata de mantener distancia de su exmujer y su hija e intenta reforzar su propia sensación de poder, incluso cuando está claramente dominado por una exmujer decidida. Desde el momento en el que llega, Silvia toma control de la interacción, reduciéndolo a una figura impotente y casi infantil en su propia casa. El texto moviliza los estereotipos del hombre evasivo e inmaduro, que está viendo el partido y evitando sus responsabilidades, y el de la exmujer firme y energética a quien el esposo caracteriza como “loca.” Por ejemplo, el narrador comenta así su propia docilidad ante su exmujer: “Señaló mi propio sillón y yo obedecí, porque a veces, cuando el pasado toca a la puerta y me trata como hace cuatro años atrás, sigo siendo un imbécil.” (29) Se pinta a sí mismo

como la víctima aplastada por la exmujer imperiosa. Aunque su representación puede ser fiel, debemos recordar que el texto está mediado a través de la perspectiva de Martín, y, por lo tanto, él puede estar caracterizando a su exmujer como una presencia hiperbólicamente dominante y castradora para distanciarse aún más de sus propias acciones. En cualquier caso, ya sea que su exmujer lo mandonea o que exagere su propia falta de agencia, Martín está claramente respondiendo a la pérdida de control inducida por las mujeres en su vida.

La insistencia de Silvia en que Martín sea testigo de la desviación de su hija en persona también insinúa la centralidad de la presencia física, que, como veremos, es central en el nuevo y desestabilizante hábito de Sara. A medida que Silvia acerca a Martín al lugar del horror, la revelación del problema sigue siendo retrasada, intensificando esto la anticipación, sin ofrecer un cierre: “Por fuera la casa se veía como siempre,” observa Martín, buscando una señal de lo que ha ocurrido y saliendo con las manos vacías (29). La apariencia pulcra de la casa evoca la idea que elabora Sigmund Freud en su ensayo sobre lo siniestro (1919) como ubicado en la extrañeza de lo ordinario: “The ‘uncanny’ is that class of the terrifying which leads back to something long known to us, once very familiar,” afirma Freud (1-2). Él hace uso de la etimología del adjetivo alemán “unheimlich,” remontándolo a su palabra base “heimlich,” definida como “agradable, familiar” además de “secretamente, subrepticamente,” para sugerir que los dos aparentes antónimos en realidad coinciden. Según esta paradoja, lo siniestro¹⁹ es la reaparición de lo familiar que se ha enrarecido; “something familiar and old... established in the mind that has been estranged only by the process of repression” (13). El comportamiento de Sara deriva su poder inquietante del uso de lo siniestro para desestabilizar las normas.

¹⁹ Aunque la palabra castellana para el inglés “uncanny,” “siniestro,” pierde la dialéctica entre rareza y familiaridad que contiene la palabra alemana “unheimlich,” estas capas todavía están presentes en mi uso del concepto en castellano.

La apariencia inquietantemente prístina de la casa prefigura la apariencia igualmente impecable de la propia Sara. Al entrar en la casa, Martín inmediatamente dirige su atención a su hija como el sitio de la anormalidad, pero su comportamiento sólo lo desconcierta. La describe meticulosamente, deteniéndose en su cuerpo sin llegar nunca a ninguna explicación plausible:

Sara estaba sentada en el sillón. Aunque ya había terminado las clases por ese año, llevaba puesto el jumper de la secundaria, que le quedaba como a esas colegialas porno de las revistas. Estaba erguida, con las rodillas juntas y las manos sobre las rodillas, concentrada en algún punto de la ventana o del jardín, como si estuviera haciendo uno de esos ejercicios de yoga de la madre. (30)

Martín trata de darle sentido al comportamiento inexplicable de su hija describiéndola en términos de tropos femeninos no amenazantes: la mujer en la revista porno, cuya sexualidad acentuada sirve para excitar el deseo masculino, y la ama de casa que practica yoga, la mujer obediente arquetípica.²⁰ Pero Sara no encaja en ninguno de estos tropos, sentada allí mirando al vacío. El parecido visual a la docilidad femenina vuelve siniestro su comportamiento, que no puede ser codificado, ni incluso clasificado como obediente o rebelde. La mirada de Sara, que no tiene un objeto claro, sino que parece “concentrada en algún punto de la ventana o del jardín,” acentúa la impresión inquietante de su apariencia. Su estado meditativo, parecido a un trance, sugiere que Sara tiene cierta inteligencia a la que Martín no tiene acceso, que algo en el espacio que él considera vacío la ha cautivado. Esta sugerencia de una inteligencia superior y de una

²⁰ La noción de la madre practicante de yoga también ha llegado a encarnar las fantasías posfeministas y neoliberales de autonomía individual. El yoga moderno promete mejorar los factores estresantes emocionales y físicos inevitables bajo el capitalismo tardío; de hecho, funciona para desviar la atención de, y, por lo tanto, apuntalar el, sistema que causa el sufrimiento en primer lugar. Para más sobre esta paradoja del yoga moderno, recomiendo los ensayos en *Yoga, the body, and embodied social change: an intersectional feminist analysis*, editado por Beth Berila, Melanie Klein, and Chelsea Jackson Roberts.

indiferencia a las convenciones que restringen a los demás va desestabilizando a su padre a medida que se desarrolla el cuento.

El efecto siniestro del comportamiento de Sara también abarca su apariencia de salud física exagerada. Martín está claramente sorprendido por el hecho de que su hija enfermiza ahora esté inexplicablemente “rebotante de salud” (30). De repente se ve más fuerte, “como si hubiera estado haciendo ejercicio durante unos cuantos meses,” comenta Martín (30). Por supuesto, no es que Sara haya estado siguiendo un riguroso régimen de ejercicio, sino que de repente, por alguna razón desconocida, ha adquirido la apariencia de una fuerza física notable. De manera semejante, se ve inexplicablemente bella, incluso radiante: “El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes, como pintado pero real.” (30) Sara ha adquirido misteriosamente una apariencia de juventud y salud que otras tienen que fabricar, insinuando aún más que su comportamiento, aunque estigmatizado, le permite eludir las cargas cotidianas de los demás. Además, si, como Huel y Smith, entendemos el neoliberalismo como “a mode of existence defined by individual self-responsibility, entrepreneurial action, and the maximization of human capital,” la ausencia de deseo de participar en prácticas de belleza femeninas hace que Sara sea un gran desafío a la lógica neoliberal (9). La indiferencia y la alegría que vienen a caracterizar el comportamiento de Sara se burlan implícitamente de la ansiedad de Martín sobre las convenciones que ella desobedece.

En el punto culminante del cuento, los padres pierden control de la interacción y quedan inmóviles mientras su hija revela su hábito con indiferencia:

De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia

nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la nariz, el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corrí hasta el baño, me encerré y vomité en el inodoro. (31)

La ansiosa narración de Martín de los movimientos de su hija se ve repentinamente interrumpida cuando Sara les da la espalda a sus padres, dejándolos imaginar lo que está pasando. Aún sin los detalles visuales del incidente, o quizás debido a esta falta, los dos reaccionan visceralmente. De hecho, lo que provoca una reacción física en ambos padres no es un vistazo de cerca a su hija comiéndose el pájaro, sino una imagen incompleta del acto. Silvia se tapa la boca ante el sonido probablemente de Sara esforzándose para meterse el pájaro en la boca, y a Martín lo “[obligan] a levantar[se] de un salto” las secuelas del incidente, cuando la sangre en los dientes de Sara y la ausencia del pájaro sugieren lo que ha sucedido (31). La incertidumbre que envuelve el proceso físico de consumir el pájaro vivo lo hace más horroroso porque no se lo puede racionalizar.

Queda claro que la incertidumbre es lo que más que nada preocupa a Martín tras presenciar el hábito de su hija, de allí la pregunta que le lanza a su mujer: “¿Qué mierda hace con los huesos?” (32). Esta reacción sugiere que aún en este momento de una reacción visceral, cuando su cuerpo literalmente rechaza su contenido después de descubrir lo que ha hecho su hija, él todavía está tratando de usar la lógica racional para lidiar con lo que ha pasado y recuperar un sentido de control. Pero no encuentra solución a sus preocupaciones y sigue siendo perturbado visceralmente por las preguntas abiertas que el hábito de Sara implica. Más adelante en la historia, cuando Martín está viviendo con Sara, se pone en la posición de su hija por un momento y experimenta una reacción que repite el anterior gesto de horror de su exmujer: “Pensé en qué se sentiría tragar algo caliente y en movimiento, algo lleno de plumas y patas en la boca, y me

tapé con la mano, como hacía Silvia” (33). Evidentemente Martín está atormentado por la idea de comerse un animal vivo, lo que invita tanto a la curiosidad como al horror. No puede descartar ni explicar el hábito de Sara, ya que lo persigue persistentemente y lo obliga a repensar su propia visión del mundo y autoconcepción.

La crudeza del pájaro que Sara come provoca una crisis epistemológica para sus padres porque los obliga a reconocer lo físicos y la materialidad del pájaro que se elude en los procesos tradicionales de procesamiento de alimentos. Esta primera pregunta que hace Martín también subraya el hecho de que Sara se salte, además del desplumar, el cocinar y otras fases de procesamiento del animal, la práctica cultural específicamente humana de quitarle los huesos al ave antes de comérsela. Literalmente complica el proceso de comer un animal que normalmente se simplifica de tal manera que el consumidor puede ignorar el estatus de su alimento como un ser vivo anterior, y mucho menos uno análogo al humano. Así desestabiliza la posición superior y única del humano y propone una epistemología posantropocéntrica y no tradicional. En esta situación, “[el] animal remite menos a una forma, un cuerpo formado, que una interrogación insistente sobre la forma como tal, sobre la figurabilidad de los cuerpos” (Giorgi 34). El pájaro en este cuento no puede ser reducido a una metáfora convencional (el pájaro como representación de la libertad, por ejemplo, o de la paz), sino que se convierte en una fuerza de figuración previa a cualquier codificación. Así excede las epistemologías tradicionales desde adentro y revela que los binarismos que la estructuran son arbitrarios.

El comportamiento de Sara se vuelve más desobediente por su negativa a internalizar el estigma que sus padres intentan imponerle. En cada uno de sus intercambios infrecuentes con su padre, ella se resiste a sus intentos de marcarla como desviada y distanciarse de sus acciones. Al darse cuenta de una jaula de pájaros que cuelga del techo, Martín le pregunta a su hija sobre ella

solo para recibir una respuesta inexpresiva: “–Una jaula – dijo Sara, y sonrió” (30). Sara se niega a asumir el pánico de sus padres y no les ofrece un punto de apoyo para hacer más inteligible su hábito. Además, ella hace que su alarma parezca injustificada, incluso ridícula, con su respuesta inexpresiva: la jaula no es nada fantástico ni fuera de lo común, solo una jaula. Más adelante en el cuento, Martín intenta reprocharle a su hija el hábito cuando le dice “comés pájaros, Sara,” pero Sara le devuelve su propia acusación: “vos también” (33). Ella se niega a dejarlo representarse como completamente inmune a su comportamiento y lo obliga a reconocer las formas en que está implicado en las cosas que tilda de repulsivas.

De hecho, como sugiere Sara, lo que ella está haciendo no es tan diferente a la práctica culturalmente aceptada de comer pájaros; ella simplemente pasa por alto los procesos culturales tradicionales de los humanos de cocinar y preparar el pájaro antes de consumirlo. Esta proximidad a la norma lo hace aún más inquietante y difícil de categorizar. Igual a la postura física de Sara, que no es totalmente obediente ni obviamente rebelde, su hábito de comer pájaros vivos es casi socialmente aceptable, pero con una diferencia ligera que lo hace siniestro e imposible de codificar. Aunque Sara evita las prácticas culturales humanas de cocinar y preparar, no se vuelve totalmente animal en su comportamiento: saca el pájaro de la jaula en lugar de capturarlo ella misma, se lo lleva a la boca con la mano, y “[sonríe] avergonzada” después de acabarlo (31). De este modo, desestabiliza la categoría de lo humano sin abandonarlo nunca del todo. Así ella inicia el proceso del que habla Giorgi, en el que

[la] distinción entre humano y animal se tornará cada vez más precaria, dejará lugar a una vida animal sin forma precisa, contagiosa, que ya no se deja someter a las prescripciones de la metáfora y, en general, del lenguaje figurativo, sino que empieza a funcionar en un continuum orgánico, afectivo, material y político con lo humano. (12)

Sara rechaza el intento de Martín de instaurar un binarismo rígido entre él y ella, lo normal y lo anormal, humano y animal, y en su lugar establece un continuo en el que ninguna posición es completamente fija.

Las preocupaciones de Martín sobre el hábito de Sara asocian repetidamente su desviación con la identidad de género, lo que sugiere que desafía las normas tanto patriarcales como antropocéntricas. De hecho, en el primer juicio que hace Martín sobre su hija le atribuye a Sara un defecto que supuestamente le transmitió su madre: “[Algo] estaba mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre,” mantiene Martín, distanciándose del comportamiento de Sara y estableciéndolo como una desviación específicamente femenina (30).²¹ Asimismo, el hábito de Sara trae a la memoria para Martín un recuerdo de la infancia de una mujer barbuda en el circo que hacía una demostración de comer ratones. “Los sostenía así un rato, con la cola moviéndosele entre los labios cerrados, mientras caminaba frente al público con los ojos bien abiertos,” recuerda el atormentado Martín. “Ahora pensaba en esa mujer casi todas las noches, revolcándome en la cama sin poder dormir, considerando la posibilidad de internar a Sara en un centro psiquiátrico.” (33) Así como como la mujer barbuda del circo hace que la audiencia sufra ante su performance despreocupada y confiada de un acto supuestamente repulsivo, Sara perturba a sus padres con su calma y la naturalidad con la que come el pájaro vivo.²² La comparación sugiere que Sara cabe en una categoría de mujeres que se niegan a avergonzarse o internalizar el estigma por un hábito que la sociedad juzga como extraño. Esta confianza burlona hace a Sara peligrosa y necesitada de confinamiento, como sugiere Martín en sus varias fantasías

²¹ Él refuerza esta asociación en su primera declaración tras presenciar el hábito de Sara: “¡Dios Santo, Silvia, *tu* hija come pájaros!” (32, énfasis mío). Además, más tarde en el cuento imagina acusar a Silvia: “esto es culpa tuya, esto es lo que lograste” (34).

²² La comparación con la mujer barbuda también insinúa una cualidad no normativa de su expresión de género. El acto de comer pájaros vivos no cabe en la categoría de feminidad ni la de masculinidad; trastoca el sistema binario por completo.

de entregar a su hija en adopción, internarla en un centro psiquiátrico, y “dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que se cazan de chico y se guardan en frascos de vidrio hasta que el aire se acaba” (33). Su mera proximidad física constituye una amenaza para Martín.

A pesar de los esfuerzos de Martín por distanciarse, su conocimiento del hábito de Sara inevitablemente contamina su propia autoconcepción. De hecho, parece que lo que más le preocupa a Martín es cómo la desviación de su hija desestabiliza su idea de sí mismo como “normal”. Mientras Sara espera alegremente en el auto, su padre trata frenéticamente de recuperar su sentido de un sí mismo sencillo, “rezando porque ese tiempo alcanzara para volver a ser un ser humano común y corriente, un tipo pulcro y organizado capaz de quedarse diez minutos de pie en el supermercado, frente a la góndola de enlatados, corroborando que las arvejas que se está llevando son las más adecuadas” (32). De alguna manera, la anormalidad de su hija ha sido desplazada a él mismo, y ya no puede andar por el mundo de la manera casual y distraída con que solía hacerlo. Ver a su hija comer un pájaro vivo ha forzado un cambio irrevocable en su visión del mundo desestabilizando los binarismos que estructuran su autoconcepción en oposición a otros grupos. Giorgi describe este proceso en su libro *Formas Comunes*:

“Ese animal que había funcionado como el signo de una alteridad heterogénea, la marca de un afuera inasimilable para el orden social y sobre el que se habían proyectado jerarquías y exclusiones raciales, de clase, sexuales, de género, culturales - ese animal se vuelve interior, próximo, contiguo, la instancia de una cercanía para la que no hay lugar preciso y que disloca mecanismos ordenadores de cuerpos y de sentidos.” (13)

Al comerse el pájaro vivo, Sara literalmente colapsa la distancia entre lo humano y animal e invita al animal que antes fue una marca de diferencia, a mezclarse con lo humano y complicar la organización antropocéntrica de las especies.

Las acciones de Sara son tan perturbadoras en parte por su actitud de despreocupación, que contrasta fuertemente con la ansiedad y la agitación de sus padres. Martín observa que cuando él y Silvia se encierran en la cocina para hablar en voz baja sin que Sara los oiga, su hija “seguía erguida en el sillón, mirando hacia la calle, como si nunca hubiéramos llegado.” (30) Mientras los padres intentan frenéticamente racionalizar el nuevo hábito de su hija, ella parece ascender a un nivel más elevado o diferente de existencia en el que sus ansiedades son completamente insignificantes. Una vez en la casa con Martín, Sara fija su mirada meditativa en el jardín todos los días, dejando a su padre perplejo. Él cuenta que, a la noche, los dos sentados ante la televisión, él solía “[espíarla] cada tanto para ver si seguía la programación o ya estaba otra vez con los ojos clavados en el jardín” (34). Ella es “anormal” porque desdeña los modos tradicionales de entretenimiento y enfoca su interés en un espacio cuyo encanto no está claro a los demás, lo que sugiere una capacidad para ver más allá de lo que sus compañeros pueden percibir.²³

Martín narra cada uno de los movimientos de su hija con una atención vigilante que delata su ansiedad, mientras la propia Sara “[va] hasta la jaula dando un brinco, paso de por medio, como hacen las chicas que tienen cinco años menos que ella” (31). Su comportamiento infantil resulta inquietante para Martín en combinación con la rareza y el misterio que también

²³ Otro momento muestra la clara ansiedad de Martín por su incapacidad para explicar la mirada de Sara: “A veces me quedaba mirando cómo se iban cómo se iban qué cosa con el agua. A veces el inodoro volvía a llenarse, el agua se aquietaba, como un espejo otra vez, y yo todavía seguía ahí mirando, pensando en si sería necesario volver al supermercado, en si realmente se justificaba llenar los changos de tanta basura, pensando en Sara, en qué es lo que habría en el jardín.” (35)

encarna Sara; ella funciona así como el niño “uncanny” del que habla Jessica Balanzategui, que “seem[s] at once familiar and alien, vulnerable and threatening, innocent and dangerously indecipherable” (12). La figura del niño siniestro, mantiene Balanzategui, complica la idea del niño como otro del adulto y a su vez posiciona la niñez “as the site of traumatic, imperfectly recalled pasts that haunt the adult’s present in obfuscated ways” (12)²⁴. En su hábito específico de comer pájaros vivos, Sara invoca un pasado primitivo que atormenta el presente adulto antropocentrista y domesticado.

En otro momento, Martín intenta infructuosamente racionalizar el hábito de su hija comparándolo a unas formas convencionales de comportamiento socialmente desviado. “Pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal,” razona el padre de Sara. “También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social, más fácil de ocultar que un embarazo a los trece.” (32) En primera instancia, Martín trata de tranquilizarse evaluando el hábito de su hija como menos extremo que el canibalismo. Es cierto que comer pájaros vivos no es tan tabú como el comer personas, pero yo diría que comer un animal vivo es aún más inquietante porque no puede ser codificado incluso como un tabú. No está tan claro por qué es tan perturbador; exige más energía mental para tratar de identificarlo, como vemos en el torbellino que experimenta Martín. De igual modo, aunque Martín encuentra consuelo señalando las diferencias entre el hábito de su hija y los modos de rebelión adolescente típicos, no se da cuenta de que el hábito de Sara es aún más difícil de neutralizar por su rareza cercana. Es transgresor de una forma menos obvia, y no

²⁴ Balanzategui elabora representaciones cinemáticas de este concepto en su libro *The Uncanny Child in Transnational Cinema*, analizando películas que “[by]... exploring the child’s ambivalent otherness... consider the incongruities of our nebulous but symbolically charged definitions of the child as both other to and ‘of’ adulthood” (13-14). Estoy consciente del hecho de que Balanzategui analiza el cine aquí y yo la literatura, pero creo que el tropo del niño siniestro está presente en los dos medios y parece estar circulando en varias producciones culturales.

hay un discurso disponible para manejar la amenaza que representa, como es el caso del embarazo adolescente y el consumo de drogas. Por eso lo que Martín presencia lo sigue atormentando, a pesar de sus esfuerzos por racionalizarlo: “creo que hasta la manija del coche seguí repitiendo *come pájaros, come pájaros, come pájaros*, y así.” (32) No puede procesar mentalmente este descubrimiento, y por eso lo persigue hasta que finalmente fuerza un cambio en su visión del mundo.

A medida que Martín se familiariza más con el hábito de Sara, ella sigue subvirtiendo las expectativas de su padre en su auto-presentación. Él imagina el cuarto de Sara como “un verdadero desastre, un corral lleno de mugre y plumas” asociándola claramente con el comportamiento animal y con lo grotesco (36). Esto representa otro intento más de hacer que el hábito de Sara sea más aceptable al caracterizarla como un “otro” incivilizado y animal con que él puede compararse. Pero cuando por fin entra al cuarto, lo encuentra “limpio y ordenado,” lejos de la pocilga que espera (38). Casi no hay rastro de su hábito diario; incluso las cajas de zapatos que antes contenían pájaros están “desarmadas de modo que no ocuparan tanto espacio, y apiladas prolijamente unas sobre otras.” (38) Asimismo, cuando se va presumiblemente para comer pájaros, simplemente se disculpa cortésmente, sube las escaleras, y baja “perfectamente peinada y serena” o duchada y en pijama (35). Así como la compostura constante de Sara inquieta a sus padres, su apariencia exageradamente pulcra subvierte sus expectativas e interrumpe el binario normal/anormal y humano/animal. Martín no puede ni humanizarla ni comodificarla, tal como sugieren Giorgi y Yelin que ocurren con el animal. Como ya no puede distanciarse fácilmente de su hija, Martín se ve obligado a dudar de su propio juicio sobre su desviación e incluso quizás a cuestionar su propia “limpieza.”

Las consecuencias físicas del hábito de Sara, además de acentuar el efecto inquietante, también consolidan la legitimidad de su comportamiento e implícitamente socavan las opiniones en su contra. Mientras come pájaros, a Sara “se le veía cada vez más hermosa, como si se pasara el día ejercitando bajo el sol,” aunque no sale nunca, en tanto tenga pájaros está radiante (35). En la tercera noche después de recibir el llamado de Silvia para informarle que ya no puede proveer pájaros, Martín observa que Sara “[estaba] perdiendo sus cachetes rosados y ya no se le veía tan bien como en los días anteriores” (36). El día siguiente, su cansancio es llamativo, y se ve “tan pálida que parecía enferma” (38). Claramente, la lógica tradicional no es relevante para la salud de Sara, y, a pesar del estigma que recibe su hábito, es indudable que comer pájaros vivos inexplicablemente le proporciona una salud exagerada, pero que de todos modos la autora evita hacerlo parecer algo sobrenatural. Incluso cuando Sara se vuelve más vulnerable y dependiente de su padre para que le proporcione pájaros, todavía conserva la ventaja en el sentido de que él se ve obligado a aceptar su inteligencia inexplicable y deshacerse de su propio sentido de superioridad.

“Pájaros en la Boca” no es un texto explícitamente feminista, y Sara no encaja necesariamente en el modelo de la activista feminista; sin embargo, el cuento, da ideas útiles sobre cómo se puede alterar significativamente las normas opresivas. Como he demostrado, el comportamiento de Sara desestabiliza la cosmovisión de su padre y lo obliga a cuestionar los binarismos que estructuran su autoconcepción. Como estrategia, su hábito deriva en su poder en parte de la incorporación de cuerpos físicos, que resisten la codificación simbólico-patriarcal y antropocéntrica o la commodificación. Debido a la crudeza, tanto literal como metafórica, de los pájaros que Sara consume, no se puede caracterizar sus acciones en términos binarios sin que los cuerpos mismos sean eliminados en el proceso. Su estrategia sigue el patrón observado en otras

obras de usar el exceso para desafiar las normas, pero con el giro adicional de que el exceso no es meramente ideológico, sino que también está ubicado en la materialidad de los cuerpos mismos. Como tal, aunque el texto no es de ninguna manera una guía para la revolución feminista, sí ofrece la valiosa perspectiva de que al incorporar cuerpos físicos y cuestionar las relaciones de dominación que estructuran la existencia humana, aflojando así todo el binarismo, no solo el de género, se puede abrir nuevos caminos a una subjetividad, si no totalmente liberada, por lo menos más libre.

Libertad falsa en *Las cosas que perdimos en el fuego*

*Las cosas que perdimos en el fuego*²⁵ de la autora argentina Mariana Enríquez, publicado en 2016 en un volumen de cuentos de título homónimo, retrata el surgimiento de un movimiento social en el que las mujeres ritualmente se prenden fuego. El colectivo denominado “mujeres ardientes” se organiza en respuesta a la creciente frecuencia con la que hombres intencionalmente queman a sus parejas femeninas con el propósito de matarlas. Contado en tercera persona, pero focalizado a través de la perspectiva de Silvina, una joven periférica al movimiento, *Las cosas que perdimos en el fuego* muestra el razonamiento de unas participantes que apoyan el movimiento y alude a los efectos desestabilizadores que tiene sobre el sistema patriarcal, animando a la lectora, al menos durante la mayor parte del cuento, a aplaudir esta estrategia como una forma de resistencia audaz.

Sin embargo, el título del cuento llama la atención sobre un sentido de pérdida que no suele destacarse en la crítica de la obra. La mayoría de las críticas analizan la estrategia de las

²⁵ El título parafrasea la película *Things We Lost in the Fire*, dirigida por la cineasta danesa Susanne Bier (2007). Esta obra también aborda el tema de la violencia contra las mujeres, pero de manera diferente: el marido de la protagonista es matado al intentar defender a una mujer que estaba siendo golpeada por su marido.

“mujeres ardientes” que son el foco del cuento como una reapropiación de la violencia patriarcal para fines feministas. Yuliana M. Ramos Orta toma una posición particularmente favorable en su ensayo “Trashed Beauty: Abjection and Burned Females in Mariana Enríquez’s *The Things We Lost in the Fire*,” usando teoría de los estudios sobre discapacidad además de la teoría de Kristeva de la abyección para argumentar que los cuerpos de las mujeres quemadas reimaginan la identidad femenina y se liberan de las expectativas estéticas de la sociedad patriarcal: “What these women lose—their heteronormatively perceived beauty and their abled bodies—actually liberates them,” afirma Ramos Orta, “making the women gain a new possibility or reimagination of what being a female could mean.” (138) Yo estoy de acuerdo en que el cuento representa una forma de protesta excepcionalmente efectiva por las formas en que emplea lo siniestro y lo monstruoso para desafiar normas y trastocar el sistema patriarcal. Sin embargo, creo que interpretaciones como la de Ramos Orta, en su apuro por alabar la estrategia de las mujeres ardientes, pasan por alto la ambivalencia y la duda que también existen en el cuento. Aunque los aspectos liberadores de la metáfora de quemarse en protesta son múltiples, ¿pesan más que el sufrimiento en el meollo del ritual?

Quisiera ofrecer una lectura que mezcle los impulsos paranoicos y reparadores para llegar a una conclusión más compleja sobre el cuento de Enríquez y sobre la auto-violencia como resistencia en general.²⁶ Puede ser que la pérdida mencionada en el título se refiera no sólo a las formas en que el sacrificio de los elementos normativos de la feminidad que llevan a cabo las mujeres en última instancia las libere, sino también a la auto violencia que, en última instancia, no puede ser transmutada como otra cosa que pérdida.

²⁶ Uso aquí los términos acuñados por Eve Kosofsky Sedgwick en su ensayo “Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You’re So Paranoid, You Probably Think This Introduction is About You” (1997).

El poder disruptivo de la mujer quemada se muestra claramente en el personaje de la chica del subte con la que el cuento comienza y quien sirve como el prototipo para el movimiento de “mujeres ardientes.” El desfiguramiento profundo en la cara y los brazos da a la chica una apariencia monstruosa: “con su boca sin labios y una nariz pésimamente reconstruida; le quedaba un solo ojo, el otro era un hueco de piel” (185). El fuego vuelve a su cuerpo discapacitado, y, así, abyecto. Señala Ramos Orta citando a la erudita de estudios sobre discapacidad Rosemarie Garland-Thompson: “the cultural third term, defined by the original pair of the masculine figure and the feminine figure... thus ambiguously positioned both inside and outside the category of woman” (qtd. in Ramos Orta 130). Yo añadiría que la mujer quemada no sólo desafía los binarismos de género sino también elude las categorías de humano y no-humano, con su “boca de reptil” y “la cara toda... una máscara marrón recorrida por telarañas” (185). Así como el hábito de Sara en “Pájaros en la boca” resiste la codificación, la chica del subte excede todas las categorías, forzando una reinterpretación de la mujer y su cuerpo.

No solo es que la apariencia de la chica del subte es visualmente inquietante, sino también que ella la usa para desobedecer directamente las normas heteropatriarcales. Su cuerpo se vuelve más perturbador aun precisamente por su negativa a presentarlo como grotesco. Al contrario, la mujer quemada se viste sexy, con “jeans ajustados, blusas transparentes... sandalias... pulseras y cadenitas” (186). Parece no haber internalizado una idea de su cuerpo como inferior o feo debido a su discapacidad y de hecho rechaza rotundamente las expectativas estéticas para las mujeres. Al sexualizarse, la chica del subte no señala la aceptación de una mirada patriarcal cosificadora,²⁷ sino que perturba esta mirada al mezclar la sensualidad con la

²⁷ Martha Nussbaum identificó siete características involucradas en la idea de tratar a una persona como un objeto: instrumentalidad, denegación de autonomía, inercia, fungibilidad, violabilidad, y propiedad. En 2009, Rae Langton añadió tres más: la reducción al cuerpo, la reducción a la apariencia, y el hacer callar. Se puede encontrar una

grotesca evidencia corpórea de su propio sufrimiento a manos de un hombre; por eso la narradora comenta: “[Que] su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (186). Desvía las expectativas a cada paso, pidiendo dinero no para cirugías plásticas sino para sostenerse, deliberada y risueñamente inquietante frente a los pasajeros, en lugar de jugar el papel de la mendiga avergonzada, y moviéndose con poder sexual a pesar de su desfiguración.²⁸ Su apariencia no es inherentemente subversiva, pero la utiliza para producir una desestabilización feminista, desconcertando visceralmente a todas las personas que se la encuentran, interrumpiendo la mirada masculina, y siempre contando la historia de su sufrimiento y nombrando a su agresor.

La chica del subte fue “la primera,” pero las mujeres ardientes que la siguen tienen una lógica y una función distintas (185). María Helena, la amiga de la madre de Silvina, justifica su estrategia en términos de reapropiación de violencia patriarcal: “Las quemadas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices.” (192) Según esta explicación, las mujeres ardientes anticipan la violencia de género que perpetúan los hombres y la evitan infligiéndosela a sí mismas. Al “mostrar [sus] cicatrices,” subvierten los intentos de los hombres de agredirlas impunemente y persisten como presencias siniestras que trastocan el orden social en su negación de ser controladas. El Estado intenta frenéticamente neutralizar la amenaza que representan las mujeres quemadas, desplegando los modos típicos de regulación: “controles, policía, vigilancia,”

descripción detallada de cada una de estas en el ensayo de Nussbaum “Objectification” y el libro de Langton *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification* de 1995.

²⁸ “Cuando pedía dinero lo dejaba muy en claro: no estaba juntando para cirugías plásticas, no tenían sentido, nunca volvería a su cara normal, lo sabía. Pedía para sus gastos, para el alquiler, la comida —nadie le daba trabajo con la cara así, ni siquiera en puestos donde no hiciera falta verla—. (186)

pero “eso no servía” (189).²⁹ El cuento parece sugerir que, así como la chica del subte no puede ser codificada, el poder subversivo de las mujeres quemadas no puede ser aprehendido.

Sin embargo, la explicación que da María Helena también señala la posibilidad de que la resistencia de las mujeres ardientes sea fundamentalmente reaccionaria. Por más subversiva que sea su performance de lo siniestro y lo monstruoso, literalmente logran su cometido imitando la violencia patriarcal – algo que “hacen los hombres.” Aunque, como María Helena enfatiza, muestran sus cicatrices en lugar de morir, el sufrimiento físico que constituye el meollo de la violencia permanece. En términos literales, el movimiento de las mujeres ardientes no cambia las circunstancias para las mujeres. Todavía tienen que soportar el dolor físico extremo de la quema, un proceso de recuperación que muchas mujeres no sobreviven, y si tienen suerte, viven desfiguradas y como parias en la sociedad. La principal diferencia desde este punto de vista es que se convierten en sus propias victimarias. Michel Foucault, abundando en las ideas del filósofo inglés Jeremy Bentham sobre el panóptico, sugiere que la vigilancia constante del poder hace que los individuos internalicen la autoridad y cada uno se convierta en su propio carcelero.³⁰ Porque el poder según Foucault no es inherente a las instituciones sino que “reaches into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts itself into their actions and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives,” los individuos producen subjetividades y son producidos por la omnipresencia del poder (*Power/knowledge* 39). Puede

²⁹ Enríquez denuncia la hipocresía profunda del Estado que de repente pretende preocuparse por el bienestar de las mujeres cuando la violencia amenaza el sistema patriarcal; por supuesto, no se preocupa ni la mitad en prevenir la violencia que los hombres cometen a diario contra las mujeres. El interés selectivo del gobierno sugiere que reconoce el movimiento de mujeres quemadas como una amenaza grave a su poder.

³⁰ "Hence the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. So to arrange things that the surveillance is permanent in its effects, even if it is discontinuous in its action; that the perfection of power should tend to render its actual exercise unnecessary; that this architectural apparatus should be a machine for creating and sustaining a power relation independent of the person who exercises it; in short, that the inmates should be caught up in a power situation of which they are themselves the bearers." (*Discipline* 195)

ser que el movimiento de auto-violencia de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* sea una consecuencia drástica de la sociedad fuertemente patriarcal que retrata Enríquez; por lo menos se debe considerar la posibilidad de que las mujeres del cuento no sean completamente libres del poder, aunque afirmen serlo.

María Helena lamenta las dificultades que tienen las mujeres ardientes para asegurarse de que el público interprete su auto-violencia como un acto deliberado y empoderador: “El problema es que no nos creen. Les decimos que nos quemamos porque queremos y no nos creen.” (192) Implica aquí a la lectora escéptica, sugiriendo que poner en duda lo que dicen las mujeres sería imitar el patriarcado. Si bien quiero respetar su deseo, todavía sostengo que ella y las otras mujeres no pueden garantizar que sus deseos no estén contaminados por la opresión patriarcal que satura su sociedad.

Ramos Orta reconoce “[the] seemingly irreconcilable duality [that] leads the reader to question if the women are actually freeing themselves from masculine domination” solo para descartar esta duda citando el siguiente comentario que hace la chica del subte:

“Por lo menos ya no hay trata de mujeres, porque nadie quiere a un monstruo quemado y tampoco quieren a estas locas argentinas que un día van y se prenden fuego —y capaz que le pegan fuego al cliente también.” (136, 195).

Ramos Orta concluye que “[in] a way, the women’s predilection for burning themselves, that is, for “disabling” their bodies, implies that disability is not necessarily ‘a terrible unending tragedy’ (Kafer 2), but a gateway to freedom from patriarchal impositions and expectations” (137). Yo diría que esta crítica no entiende el sarcasmo y la amargura en el comentario que hace la chica del subte.³¹ No pretende ser tomado al pie de la letra como una solución seria al tráfico sexual, e

³¹ De manera semejante, la descripción de la reentrada de las mujeres en la sociedad normalmente se lee como una razón para el optimismo: “Hacía apenas semanas, las primeras mujeres sobrevivientes habían empezado a mostrarse.

incluso si no fuera irónico, tal propuesta – que todas las mujeres se desfiguran prendiéndose fuego para trastocar la economía sexual – fácilmente se puede exponer como absurda y antifeminista, ya que sus consecuencias para las mujeres superan con creces cualquier acomodación implicada para los hombres. No podemos aclamar esta práctica como liberadora simplemente porque produce algunos efectos inquietantes. Deben sopesarse con el sufrimiento que requiere de las mujeres, que está lejos de ser insignificante.

Además, aunque el quemarse en protesta parezca desafiar todas las normas heteropatriarcales, también hay sugerencias de que preserva ciertas de estas normas. Cuando la chica del subte es entrevistada durante una manifestación, pronuncia un comentario “impresionante [y] brutal.” “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva.” (190) Las críticas suelen subrayar como central esta posibilidad de que las expectativas masculinas para la belleza femenina sean trastocadas por la llegada de una belleza “nueva” que “sheds all constraints and disciplines forced upon women” (Ramos Orta 133). Sin embargo, este comentario también sugiere cierta dependencia de un ideal de belleza que todavía puede ser opresivo incluso si no es dictado directamente por el patriarcado. Si de verdad los hombres se acostumbran a esta “belleza nueva,” las condiciones de la opresión de las mujeres serán de hecho reinstaladas; aunque se supone que el estándar será más en los términos de las mujeres, todavía requerirá sufrimiento físico extremo y desfiguramiento que no fueron inevitable antes. Lo único

A tomar colectivos. A comprar en el supermercado. A tomar taxis y subterráneos, a abrir cuentas de banco y disfrutar de un café en las veredas de los bares, con las horribles caras iluminadas por el sol de la tarde, con los dedos, a veces sin algunas falanges, sosteniendo la taza. ¿Les darían trabajo? ¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (195-6) Ramos Orta interpreta esta pregunta final como una referencia a “a new reality wherein all women participate in the burnings and completely efface heteronormative beauty standards.” (138) Yo diría que tomar este comentario como una confirmación de la posibilidad de tal futuro posfeminista es demasiado ingenuo y se olvida del hecho de que la cuestión que lo precede aquello de si las mujeres quemadas encontrarán trabajo sigue sin respuesta.

que se conseguiría materialmente es la normalización total de la violencia contra las mujeres.

¿Cómo sabemos que en el futuro no habrá simplemente las mismas jerarquías y opresiones, pero con mujeres desfiguradas?

Las críticas suelen omitir la escena final en su análisis de este cuento para avanzar la idea de que las mujeres quemadas logran una liberación inequívoca. Creo que esto es un descuido crucial, y hay que atender a las dudas provocadas en las líneas finales del cuento para llegar a un análisis preciso. Inserto aquí la escena en su totalidad para dar una impresión completa de la nota con la que se cierra el cuento. Mientras Silvina y su madre están visitando a María Helena en la cárcel, surge el tema de cuando terminarán las hogueras:

—Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición.

—Eso es mucho —dijo Silvina.

—Depende —intervino su madre—. Hay historiadores que hablan de cientos de miles, otros de cuarenta mil.

—Cuarenta mil es un montón —murmuró Silvina.

—En cuatro siglos no es tanto —siguió su madre.

—Había poca gente en Europa hace seis siglos, mamá.

Silvina sentía que la furia le llenaba los ojos de lágrimas. María Helena abrió la boca y dijo algo más, pero Silvina no la escuchó y su madre siguió y las dos mujeres conversaron en la luz enferma de la sala de visitas de la cárcel, y Silvina solamente escuchó que ellas estaban demasiado viejas, que no sobrevivirían a una quema, la infección se las llevaba en un segundo, pero Silvinita, ah, cuándo se decidirá Silvinita, sería una quemada hermosa, una verdadera flor de fuego. (196-7)

En primer lugar, este pasaje muestra que Silvina se siente mucho más ambivalente acerca del movimiento de lo que sugieren las críticas. En este intercambio de palabras entre las tres mujeres, las mujeres mayores expresan un entusiasmo y un fervor por las hogueras que la joven Silvina no comparte; de hecho, la llena de “furia.” Lo que se descubre después – que las mujeres mayores no piensan participar ellas mismas en las quemadas, sino que se entusiasman por la posibilidad de que la generación joven se desfigure – refuerza la impresión de que su pasión por el movimiento es desacertada y quizás incluso explotadora. Este comentario final de María Helena también muestra la dependencia problemática del movimiento de un ideal de belleza que, aunque diferente de la norma heteropatriarcal, todavía impide las condiciones para la liberación. De hecho, se debe tener en cuenta que lo único que diferencia a este movimiento de la epidemia patriarcal de feminicidios es que las mujeres supuestamente se queman voluntariamente.³² Si, como sugiere este pasaje, hay divisiones internas dentro del movimiento que presionan a las chicas para que soporten esta violencia para que las mujeres mayores puedan disfrutar de la metáfora, han meramente reemplazado unas condiciones de opresión con otras.

Mi análisis puede parecer innecesariamente crítico a la luz de las lecturas de críticas como Ramos Orta, que celebran la estrategia de resistencia ideada por las mujeres en el cuento de Enríquez como una victoria feminista rotunda. María Helena podría acusarme de imitar al patriarcado y desconfiar de las mujeres, y quizás la chica del subte desdeñaría mi vacilación. Si bien no pretendo minimizar el significado subversivo de la mujer quemada, mantengo que el poder de la metáfora por sí solo no es suficiente para clasificar el movimiento como liberador. El

³² El hecho de que María Helena no tenga la intención de quemarse influye en cómo leer su expresión de confianza anterior: “El problema es que no nos creen. Les decimos que nos quemamos porque queremos y no nos creen.” (192) Bueno, aunque habla en la primera persona plural, ella no se quema, ni lo tiene pensado. María Helena está tratando de hablar por las mujeres que sí están sacrificando sus cuerpos, de quienes crucialmente no se escucha de primera mano. De hecho, de las principales perspectivas sobre el movimiento que se recibe en este cuento, ninguna es de una mujer que se queme voluntariamente.

sufrimiento físico profundo requerido no se neutraliza por el hecho de que las mujeres lo inflijan voluntariamente y, como sugiere el cuento, ni siquiera esto puede darse por sentado. Por mucho que me gustaría celebrar este movimiento como un triunfo feminista, temo que hacerlo sería correr el riesgo de ser como María Helena en el pasaje final de la historia, cuando habla cariñosamente del día en que “Silvinita” participará en un ritual de sufrimiento supuestamente liberador del que no parece del todo convencida.

Ambivalencia materna y animalidad en *Mátate, amor*

Mátate, amor, la novela de Ariana Harwicz publicada en 2012 con gran éxito, no tiene un argumento en el sentido estricto de la palabra. A lo largo de unas 150 páginas, la narración se hunde en la psique de la protagonista femenina sin nombre que se tambalea al borde del colapso. Como esposa y madre de un hijo pequeño, y alguien que vive con sus parientes políticos en un campo desconocido, ella se resiste constante y urgentemente a sus roles domésticos. Su deseo desesperado de sintonía con otros y de encontrar sentido en la vida sangra por todas partes en su narración, la cual está dividida en fragmentos como arrebatos puntuados por saltos rápidos en el tiempo y en la dirección de su mirada. Su mente inquieta no encuentra ningún consuelo en la vida mundana, sino que se esfuerza hacia la crudeza y lo salvaje de la vida en el bosque. En cada momento, ella muestra la combinación de una furia asesina y el anhelo encarnado en el título, una tensión que nunca encuentra resolución. Como mostraré, su narración honesta y mordaz constituye una desviación dramática de la apacibilidad y la alegre obediencia que el posfeminismo exige de la mujer y específicamente de la madre.

Desde las primeras páginas de la novela, se puede ver que la protagonista no encaja con el estereotipo de la madre. De hecho, ella se posiciona deliberadamente en oposición a este

paradigma. La novela abre cuando su hijo está a punto de cumplir seis meses de edad, lo que para la protagonista no es una razón para celebrar:

Cada vez que lo miro recuerdo a mi marido detrás de mí, casi eyaculándome la espalda cuando se le cruzó la idea de darme vuelta y entrar, en el último segundo. Si no hubiera habido ese gesto de darme vuelta, si yo hubiera cerrado las piernas, si le hubiera agarrado la pija, no tendría que ir a la panadería a comprar la torta de crema o chocolate y las velitas, medio año ya. Las otras al segundo de parir suelen decir ya no imagino mi vida sin él, es como si hubiera estado desde siempre, pfff. (8-9)

En su tono típicamente cortado y cáustico, la protagonista se distingue de “las otras” desdeñadas y rompe un tabú cultural fundamental: arrepentirse de tener hijos. Es una articulación inicial de algo que se convierte en un tema recurrente de la novela: un sentimiento de indiferencia, enojo o incluso odio al hijo y un resentimiento hacia la maternidad como algo opresivo. En lugar de representar a la maternidad como natural e inevitable, “como si [su bebé] hubiera estado desde siempre,” la describe como algo que se pudo haberse evitado, algo hecho a ella en lugar de por su propia voluntad, que parece sugerir que solo no reaccionó suficientemente rápido para impedir. Además, en este pasaje la protagonista asocia su irritación hacia su hijo con una irritación semejante que siente hacia su marido. Es él y sus acciones que le recuerdan a ella al mirar a su hijo y las inconveniencias que él implica. Esta representación inicial de la maternidad como una carga indeseada y opresiva impuesta a ella por un hombre muestra los inicios de un entendimiento politizado de la maternidad que se desarrolla a lo largo de la novela.

El tormento y la impotencia que la protagonista asocia con la maternidad ponen en evidencia la fantasía occidental posfeminista y neoliberal que promete empoderamiento y

agencia a través de la maternidad mientras opera para limitarlas.³³ La escritora chilena Lina Meruane desacredita este discurso de manera semejante en modo de una diatriba en su libro *Contra los hijos*, sacando a la luz “la insistente alarma del dictado social” que se añade al llamado biológico “haciendo que el mandato materno se vuelva difícil de esquivar” (21). “Tener hijos sellaba las puertas de su nueva prisión,” comenta Meruane sobre la mujer que a lo largo de la historia se animó a retomar sus funciones maternas y domésticas tras una revolución liberatoria que cambió brevemente su rol social (38-9). La experiencia de la protagonista de *Mátate, amor* da validez a esta representación de la maternidad como limitante y onerosa: “Quiero ir al baño desde que terminó el almuerzo pero es imposible hacer otra cosa que ser madre,” se queja, aludiendo al aprisionamiento que resulta de la maternidad (en lugar de la liberación prometida por el posfeminismo) y también a las formas en que el bienestar de la madre se vuelve secundario en la necesidad constante de cuidar a su hijo (99). A través de su narración dolorosamente honesta, la protagonista socava las garantías posfeministas de la maternidad como satisfactorias y agradables y saca a la luz los mecanismos que obligan a las mujeres a “elegir” tener hijos.

Además, en su expresión franca de amargura y resentimiento sobre la maternidad, la protagonista de *Mátate, amor* desobedece el mandato posfeminista de que el estado emocional dominante de la mujer sea uno de positividad incesante. Rosalind Gill argumenta que “[postfeminist] culture... increasingly ‘favours’ happiness and ‘positive mental attitude’, systematically outlawing other emotional states, including anger and insecurity,” añadiendo que estos “affective... features of postfeminism exert a powerful regulatory force on women in

³³ Uso aquí la definición del posfeminismo como “sensibilidad distintiva” que propone Rosalind Gill, caracterizada por la promoción del individualismo, la libre elección y el (auto)empoderamiento, la centralidad del cuerpo femenino, la transición femenina de objeto deseado a sujeto sexual deseante, la transformación de una misma para rentabilizarse y autodisciplinarse, y la renaturalización de la diferencia sexual (“Postfeminist”).

contemporary life” (“The Affective” 610). La posición de sujeto de la madre es central al posfeminismo en el sentido de que exige que la madre obtenga satisfacción completa y placer de la abnegación para garantizar la vida plena de su hijo. La protagonista de *Mátate, amor* no modera su representación de su estado mental desesperado ni evita relacionarlo con la presencia de su hijo. En un monólogo particularmente directo, dice:

“Soy madre, listo. Me arrepiento, pero ni siquiera lo puedo decir. A quién. ¿A él sentado en mis rodillas, metiendo la mano en mi plato de restos fríos, jugando con un hueso de pollo?... No me hago cargo de lo que pueda pensar de mí. Lo traje al mundo, ya es suficiente. Soy madre en piloto automático. Lloriquea, y es peor que el llanto. Lo alzo, le ofrezco una sonrisa falsa, aprieto los dientes. Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé, y él llora más.” (99)

Harwicz y Meruane parecen compartir un proyecto de desenmascarar la mística del instinto materno y revelar las inversiones políticas que están operando para que las mujeres cumplan su función sin quejas. Meruane dedica un capítulo a una denuncia de la “sacrificada e infatigable súper madre” que se esfuerza constantemente “para probar – este es su verbo favorito – que ser madre no es una desventaja en su desempeño” (140). Seguramente aprobaría la representación brutalmente honesta de la protagonista de Harwicz de las cargas de la maternidad y sus consecuencias emocionales.

Sin embargo, la relación entre la protagonista y su hijo no se caracteriza uniformemente como distanciada y resentida; se complica por la simultánea auto-representación de la protagonista como animalista y primitiva. La novela está salpicada de animales, tanto presencias literales como en forma de símiles que la protagonista utiliza para describirse a sí misma. Ella se imagina momento a momento como “una víbora en celo,” un “pato castrado,” un “venado

asustado,” y un pájaro con “pico, plumaje y garras,” además de una araña, un cocodrilo, un cisne, un ratón, un caballo, y un carnero en varios momentos en la novela (82, 68, 108, 54). Rara vez invoca al mismo animal dos veces, y por lo general las referencias no siguen clichés, lo que sugiere que no encajan en los “imaginarios de animales [que] están cargados de ‘contenidos humanos,’” sino que problematizan el vínculo humano-animal (Yelin “Nuevos”). La intrusión persistente de presencias animales borra todas las fronteras: entre humanos y animales, entre la protagonista y otros organismos, y, como vemos, incluso entre ella y los miembros de su familia de los que se siente tan alienada.³⁴

La conciencia de la protagonista de sí misma como un animal complica sus sentimientos aparentemente sencillos de indiferencia a su hijo. En una noche en que el bebé no deja de llorar, la protagonista lo lleva afuera al bosque: “Me lo até al cuerpo y fuimos un canguro con su cría trotando a lo largo del predio con espinas, abejas y flores silvestres,” ella relata (69). Esta imagen de la madre canguro y su bebé evoca fuertemente una intimidad y un cariño que parecen fuera de lugar en esta relación tan aparentemente distante.³⁵ Pero la protagonista utiliza esta metáfora dos veces, refiriéndose con aparente ternura a su “cangurito” y los gorgojos y ortigas que “daba a nuestro galope un aire de mono divertido” (69). Cuando de repente pierde de vista a su hijo, su reacción es visceral y fuerte: “Mi corazón se aceleró tanto que pensé que lo vería embarrado

³⁴ El animal más relevante en la novela es el ciervo, que parece cautivar a la protagonista tanto que va menudo en búsqueda del animal y de su mirada. Mientras ella expresa resentimiento y aburrimiento hacia sus compañeros humanos, solo el ciervo le brinda satisfacción: “‘Él es mi hombre. El que sabe mirar mi tristeza infinita. Los otros son apenas hombres. De qué sirve ser uno de ellos si el idioma que hablan no alcanza. A mi hombre le falta humanidad, es cierto, pero quién quiere humanidad.’” (71) La protagonista describe al ciervo como su “hombre,” lo que sugiere que no ha abandonado por completo las categorías humanas, pero al mismo tiempo parece valorarlo por sus cualidades específicamente animales que le permiten penetrar más allá de lo que él hombre humano, encadenado por la civilización, puede alcanzar. En este intercambio de miradas entre animal y humano, los bordes entre humano y animal vuelven borrosos, pero, como afirma Berger, “el animal permanece distinto, y no se deja jamás confundir con el hombre.” (2)

³⁵ La asociación del canguro con la relación íntima entre madre y bebé se muestra en la acuñación del término Método madre canguro (MMC), un método de sujetar al bebé que implica el contacto directo piel con piel.

entre las hojas caídas.” Entonces se describe a sí misma buscándolo “como solo una madre busca a un hijo,” de repente y aparentemente inusualmente resaltando sus instintos maternales mientras se está representando a sí misma como un animal (69). Cuando madre y bebé se reúnen, experimentan un momento de intimidad clara que sin embargo se puede pasar por alto en la narración inexpresiva: “Subí y nos quedamos abrazados.” (70) Este pasaje representa una desviación, aunque sutil, de la retórica de desafecto y resquemor que la protagonista suele utilizar para caracterizar su relación.

Cuando interactúa con su hijo en este contexto de animal, la protagonista parece expresar una forma alternativa de intimidad madre-hijo en contraposición a los ideales hegemónicos posfeministas de la maternidad. Su tono poco sentimental y algo irónico la diferencia de la actitud obstinadamente feliz y optimista que exige el posfeminismo; al mismo tiempo, su relación con su hijo no cae en alienación total. Su aguda conciencia de su propia interrelación con otros organismos produce una intimidad material con su hijo, si no afectiva. No suele hablar de su hijo como una fuente de felicidad o incluso como un ser amado, pero los momentos de ternura aparecen sutilmente en la narrativa completamente desvinculada del “affective tyranny” del posfeminismo (Negra 140). La protagonista parece ubicar la intimidad en el cuerpo en lugar de en la metáfora o en el discurso simbólico cultural de turno, demostrando el poder de la herramienta que afirma Yelin: “la dimensión material de los cuerpos que, librados de su pesada carga simbólica, pueden ser sensibles a formas alternativas de conocimiento” (Yelin “Breve” 40).³⁶ Aquí, el conocimiento alternativo adquirido a partir de una atención a los cuerpos y los

³⁶ En el cuento “Dónde estás corazón” de Mariana Enríquez, la protagonista tiene un fetiche sexual por el sonido de los latidos del corazón: Expresa su preferencia por los procesos físicos en términos muy fuertes: “A oscuras con los auriculares y los corazones, ésa era mi vida, nunca más sexo con personas. ¡Para qué!” (*Los peligros* 54) Así como la protagonista de *Matate, amor* se desinteresa de las nociones metafísicas del amor y en cambio lo experimenta en intimidad físico, esta protagonista anónima parodia el discurso del amor romántico y dirige su atención exclusivamente a los procesos biológicos. Los dos ponen el cuerpo sobre metáfora. La idea original era incluir este relato en el proyecto. Por cuestiones de espacio me limito a señalar su conexión con el texto de Harwicz.

animales desafía la lógica posfeminista y propone una nueva forma ambivalente de relacionarse con un hijo como madre.

La narradora de *Mátate, amor* a veces parece demasiado explícita, tan fuerte y extrema en su autoexpresión que deja poco espacio para el análisis crítico. Sin embargo, la franqueza de su narración, así como la frecuencia con la que parece alternar su tono y su sentir, hacen que el texto sea propicio para el análisis como un ejercicio de rechazo total a las sensibilidades hegemónicas. La protagonista desafía enérgicamente los ideales posfeministas de maternidad placentera, reemplazándolos con su propia forma de intimidad ambivalente y centrada en el cuerpo. No hay paz en la narrativa de Harwicz, por lo que la resistencia de la protagonista existe al filo de la navaja, en constante y violento desafío a las múltiples estructuras que amenazan con atraparla.

CONCLUSIONES

Como es el caso en el análisis literario, el objetivo de mi proyecto no es tanto llegar a una conclusión sencilla sino más bien resaltar y desentrañar las ambigüedades y ambivalencias que hacen que valga la pena analizar los textos. Si bien merece la pena desarrollar estrategias políticas claras para guiar la resistencia a la opresión, este proyecto ofrece conclusiones más ambiguas y, como sugiere mi propia investigación, el nivel de complejidad de las ideas proporcionadas por la literatura tiene un valor único y urgente para apreciar los puntos ciegos que la praxis no puede o no quiere ver.

Una de las implicaciones claves de mi investigación para la resistencia feminista es la importancia de la vigilancia constante ante la posibilidad de un colapso. Los cuentos que parecen más emancipatorios en una lectura inicial, a saber, “Emma Zunz” y *Las cosas que perdimos en el fuego*, retratan personajes que parecen confiadas en su propia liberación, pero cuando se analizan de cerca revelan una ambigüedad que pone en peligro esta interpretación, incluso la hace peligrosa. El fervor con el que las mujeres mayores en la historia de Enríquez hablan de las continuas quemaduras de mujeres jóvenes se vuelve inquietante teniendo en cuenta las fallas en la estrategia y la duda de Silvina. Así, sirve como una advertencia persuasiva contra la resistencia demasiado ansiosa basada en una comprensión incompleta de la situación. Asimismo, Emma Zunz avanza una lectura errónea de sus propias acciones a la que la lectora crítica debe oponerse para llegar a la verdad completa. El reto planteado a estos personajes, y de hecho a todas las sujetos feministas, es en muchos sentidos un reto de lectura atenta.

Por otro lado, los personajes que acaban resistiendo con mayor eficacia, como Mercedes en “Mimoso,” Sara en “Pájaros en la boca,” y, en cierta medida, la protagonista anónima de *Mátate, amor*, no parecen leer sus propias acciones como liberadoras o incluso como muy

políticamente importantes. Esto parece pintar un panorama bastante sombrío para un futuro de resistencia feminista organizada, lo que sugiere que la emancipación más convincente ocurre cuando el sujeto no es consciente de ello. De hecho, las nuevas posibilidades para la subjetividad feminista exploradas en estos textos no parecen provenir de ningún avance en la conciencia feminista, sino que están habilitadas por intervenciones de animales y cuerpos que el sujeto feminista humano no puede controlar (de ahí el elemento poshumano).

El concepto mismo de feminismo poshumano puede parecer paradójico, o al menos no tan empoderador como las teorías que aíslan al sujeto humano como único agente de cambio. Sin embargo, mi investigación sugiere que la humildad requerida por el poshumanismo es necesaria para una resistencia verdadera, tanto para asegurar que el sujeto feminista evite la trampa del exceso de confianza basado en una mala lectura como para obligarla a tener en cuenta su propio estado de interdependencia, puesto que la liberación personal del patriarcado nunca es simple.

BIBLIOGRAFÍA

- Balanzategui, Jessica. *The Uncanny Child in Transnational Cinema: Ghosts of Futurity at the Turn of the Twenty-First Century*. Amsterdam University Press, Amsterdam, 2017.
- Barthes, Roland. *Sobre Racine*. Siglo XXI, 1996.
- Beard Milroy, Laura and Marcy Schwartz Walsh. "'He was unable not to name': Names in Borges' 'Emma Zunz'." *Aleph* 4, 1989, pp. 20-27.
- Bhabha, Homi. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October*, vol. 28, The MIT Press, 1984, pp. 125–33.
- Berger, John. "Por qué mirar a los animales?" *El Jarocho Verde*, no. 13/14, 2001, pp. 1-10
- Braidotti, Rosi. "Four Theses on Posthuman Feminism". In Richard Grusin (ed.). *Anthropocene Feminism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, pp. 21-48.
- Brodzki, Bella. "'She was Unable Not to Think': Borges' 'Emma Zunz' and the Female Subject." *Mln*, vol. 100, no. 2, 1985, pp. 330-347.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. 2021.
- Copjec, Joan. *Imagine there's no Woman: Ethics and Sublimation*. MIT Press, Cambridge, Mass, 2004.
- Enríquez, Mariana. *La Hermana Menor: Un Retrato De Silvina Ocampo*. vol. 36., Editorial Anagrama, Barcelona, 2018.
- . *Las cosas que perdimos en el fuego*. Vintage Español, New York, 2017.
- . *Los peligros de fumar en la cama*. Editorial Anagrama, 2017.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Pantheon Books, New York, 1977.
- Foucault, Michel, and Colin Gordon. *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Pantheon Books, New York, 1980.
- Freud, Sigmund. *Sobre las teorías sexuales infantiles*. 1908.
- . "The Uncanny." 1919.
- Gerez Ambertín, Marta. "Ultraje, Culpa y Odio De Emma Zunz." *Desde El Jardín De Freud*, no. 19, 2019, pp. 273-282.

- Gill, Rosalind. "The Affective, Cultural and Psychic Life of Postfeminism: A Postfeminist Sensibility 10 Years on." *European Journal of Cultural Studies*, vol. 20, no. 6, 2017, pp. 606-626.
- . "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility." *European Journal of Cultural Studies*, vol. 10, no. 2, May 2007, pp. 147-166.
- Hunt, Mary E. "Ética feminista: Una introducción a una revolución." *Mandrágora*, no. 1, 1994.
- Giorgi, Gabriel. *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Hall, J. B. "Deception Or Self-Deception? the Essential Ambiguity of Borges' 'Emma Zunz'." *Forum for Modern Language Studies*, vol. XVIII, no. 3, 1982, pp. 258-265.
- Huehls, Mitchum and Rachel Greenwald Smith, editors. *Neoliberalism and Contemporary Literary Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017.
- Langton, Rae. *Sexual Solipsism: Philosophical Essays on Pornography and Objectification*, Oxford: Oxford University Press 2009.
- Lispector, Clarice. *Cuentos reunidos*. Madrid: Alfaguara/Santillana, 2002.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del Débil." *Representaciones, Emergencias y Resistencias De La Crítica Cultural*. Edited by Nelly Prigorian, and Carmen Díaz Orozco. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO, 2017.
- Maier, Linda S. "What's in a Name? Nomenclature and the Case of Borges' 'Emma Zunz'." *Variaciones Borges*, vol. 14, no. 14, 2002, pp. 79-87.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. México D.F.: Tumbona, 2014.
- Miletti, Aurea María Sotomayor. "'Emma Zunz' y los azares de la causalidad (lectura y elaboración de la versimilitud jurídica)." *Borges en el espejo de los juristas*, 2016, pp. 167-181.
- Negra, Diane. *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. Routledge, 2009.
- Negrete, Fernanda, and ProQuest (Firm). *The Aesthetic Clinic: Feminine Sublimation in Contemporary Writing, Psychoanalysis, and Art*. SUNY Press, Albany, NY, 2020.
- Niittynen, Miranda. "Animal Magic: Sculpting Queer Encounters through Rogue Taxidermy Art." *Gender Forum*, no. 55, 2015, pp. 14-38.
- Nussbaum, Martha C. "Objectification." *Philosophy & Public Affairs*, vol. 24, no. 4, 1995, pp.

Ocampo, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza, 1982.

Ramas, M. "Freud's Dora, Dora's Hysteria: The Negation of a Woman's Rebellion." *Feminist Studies*, vol. 6, no. 3, 1980, pp. 472-510.

Ramos Orta, Yuliana M. "Trashed Beauty: Abjection and Burned Females in Mariana Enríquez's the Things we Lost in the Fire." *Revista De Estudios De Genero y Sexualidad*, vol. 45, no. 1, 2019, pp. 127-140.

Russotto, Mágara. "Encantamiento y Compasión: Un Estudio De 'El Huevo y La Gallina'." *INTI (Providence, R.I.)*, vol. 43-44, no. 43/44, 1996, pp. 167-175.

Sarlo, Beatriz. "El Saber Del Cuerpo. A Propósito De "Emma Zunz"." *Variaciones Borges*, vol. 7, no. 7, 1999, pp. 231-247.

Yelin, Julieta Rebeca. "Breve Estado De La Cuestión Animal." *Perífrasis*, vol. 8, no. 15, 2017, pp. 29-43.

---. "Nuevos imaginarios, nuevas representaciones. Algunas claves de lectura para los bestiarios latinoamericanos contemporáneos." *LL Journal*, vol. 3, 2008, pp. 1-12.