



FACULTAD DE LETRAS  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE CHILE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE LETRAS

“Convergencias feministas en la narrativa de tres escritoras del Cono Sur: Armonía Somers,  
Elena Aldunate y Silvina Ocampo”

Tesis presentada como requisito parcial para obtener el grado de Doctor en Literatura

Leticia Contreras Candia

Profesor Guía: Rubí Carreño Bolívar

Profesor Informante Interno: Danilo Santos

Profesor Informante Externo: Fernanda Moraga

Octubre de 2021

## Resumen

La presente investigación propone tentativamente revisar la producción narrativa breve (relatos y cuentos) confeccionada por tres escritoras del Cono Sur (Somers, Aldunate y Ocampo), específicamente en el periodo comprendido entre las décadas del 50'-60', posterior a la victoria sufragista alcanzada en los países de Uruguay, Chile y Argentina, enmarcadas en lo que se conoció como un movimiento de repliegue feminista denominado por la socióloga chilena Julieta Kirkwood como el silencio feminista; con el propósito de indagar en las representaciones ficcionales que estas autoras plasmaron en el devenir de sus personajes femeninos. Buscamos revisar críticamente aquellas ficciones y saberes femenino/feministas que aparecen constantemente en los textos literarios de este trío narradoras.

Fundamentalmente, analizaremos las siguientes obras literarias: *Todos los cuentos: 1953-1967* (1967) de Armonía Somers, *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la ciencia ficción* (2011) de María Elena Aldunate y *La furia y otros cuentos* (1959) de Silvina Ocampo, textualidades en las que apreciamos universos narrativos productores de un amplio espectro de subjetividades alternativas nómadas, las cuales desafían los ejercicios normativos del discurso monológico heterocapitalista. Puesto que, si luego del reconocimiento de ciudadanía obtenida por las mujeres el discurso político hegemónico determinó que el sujeto(a) femenino debía silenciar sus reivindicaciones de carácter feminista, circunscribiéndola a las lógicas partidistas y a una recatada figuración pública enmarcada en los límites de la familia, la producción literaria de Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo logra semiotizar mecanismos emancipadores del sistema patriarcal que se entretajan con radicales propuestas estéticas que promueven el

quebrantamiento del silencio feminista, escenificando modos de autorrepresentación rupturista. En estos modos convergen el pensamiento feminista como una práctica de libertad creativa e (in)terruptora de los órdenes simbólicos dominantes.

Esta búsqueda interpretativa puede aportar a la discusión sobre la pretendida unificación territorial y homogenización de la población que ha predominado a lo largo de toda la historia del pensamiento latinoamericano y, en cambio, instalar un corpus discursivo compuesto por textos escritos por mujeres, que expongan las diferentes respuestas que las escritoras han elaborado para cuestionar las instrumentalizaciones y exclusiones que el discurso político dominante ha ejercido sobre sus relatos. En este sentido, este trabajo de tesis doctoral posee como objetivo primordial rastrear los itinerarios particulares suscitados por textos escritos por mujeres en las bases misma de la institución literaria, con la intención de indagar críticamente las (dis)continuidades, (dis)tensiones y propuestas alternativas respecto a las obras consagradas por la hegemonía androcéntrica para develar las estrategias y mecanismos literarios de desestabilización que las narradoras hispanoamericanas producen en el canon tradicional de lecturas conosureñas.

## ÍNDICE

| <i>Contenido</i>   | <i>Página</i> |
|--|---------------|
| Introducción . . . . .   | 6             |
| Perspectiva teórico contextual . . . . .   | 15            |
| a. El lugar de la mujer en la sociedad moderna del Cono Sur (1953-1967). . . . .                         | 15            |
| b. El espacio de las idénticas en la operatividad excluyente androcéntrica . . . . .                     | 35            |
| c. La escritura de mujeres como plataforma política . . . . .  | 48            |
| CAPÍTULO I: ARMONÍA SOMERS . . . . .   | 58            |
| 1.1 Presentación y problematización . . . . .  | 58            |
| 1.2 Breves anotaciones biográficas<br>sobre Armonía Somers y su relación con el campo cultural . . . . . | 61            |
| 1.3 Resignificaciones de la “modélica” Virgen-Madre en<br>“El derrumbamiento” . . . . .                  | 76            |
| 1.4 “Salomón”: (sub)versiones a la “angélica” maternidad . . . . .                                       | 91            |
| 1.5 Erotismo lésbico en “La inmigrante” . . . . .  | 103           |
| CAPÍTULO II: ELENA ALDUNATE . . . . .  | 116           |
| 2.1 Presentación y problematización . . . . .  | 116           |

|                              |  |     |
|------------------------------|--|-----|
| 2.2                          | Coordenadas culturales y literarias orbitadas por Elena Aldunate | 120 |
| 2.3                          | Algunas consideraciones de clase y género                        |     |
|                              | en “Juana y la cibernética”                                      | 133 |
| 2.4                          | Las maravillas del espacio en “El mecano verde”                  | 147 |
| 2.5                          | Variaciones interplanetarias en “Número 50004”                   | 155 |
| CAPÍTULO III: SILVINA OCAMPO |  | 163 |
| 3.1                          | Presentación y problematización                                  | 163 |
| 3.2                          | Algunas relaciones entre vida y obra: el caso de Silvina Ocampo  | 171 |
| 3.3                          | Metaficción subversiva en “La continuación”                      | 191 |
| 3.4                          | Amores obsesivos en “La paciente y el médico”                    | 202 |
| 3.5                          | Fantasías homicidas en “La oración”.                             | 209 |
| CONCLUSIÓN                   |  | 216 |
| Bibliografía                 |  | 219 |
| Apéndice fotográfico         |  | 226 |

## Introducción

“La humanidad se niega a reflexionar desde la diferencia. Ese es el inmenso aporte que ha hecho el feminismo aunque no consigue todavía ser realmente escuchado” (*Otro logos*)

A propósito de la publicación de *La calle del viento norte* (1963) de Armonía Somers, el diario uruguayo *Época* (1962-1967) redactó una reseña periodística sobre este interesante libro de relatos. Además, como se acostumbra en este tipo de espacios periodísticos, los redactores se refirieron a su impronta como escritora profesional. *Época* titulaba en esa oportunidad: “Armonía Somers: una autora singular”<sup>1</sup>, destacando de entrada en este encabezado su particularidad, extrañeza y fundamentalmente su diferencia de género sexual y literaria. Tras avanzar en la lectura de esta semblanza crítica a los lectores(as) se nos ofrece una interesante advertencia: la producción literaria de esta peculiar narradora uruguaya rodea los insondables abismos de la ininteligibilidad inherente al universo creativo femenino, pues “sus cuentos parecen independizados no del artista que los construye sino de la criatura, en este caso una mujer que los alimenta” (“Armonía...”). Se desprende de esta observación que el ejercicio de autonomía en el arte literario desplegado por Somers tendría visos de monstruosidad o anomalía, considerando que ha infringido “los principios, nunca violados antes entre nosotros, que exigían para la literatura femenina indeclinables elementos de candor, de comedimiento, y de elipsis”.

---

<sup>1</sup> El texto al que hacemos referencia puede ser consultado en el apéndice fotográfico ubicado al final de esta investigación.

Resulta significativa esta última afirmación, dado que el libro de Somers reseñado por el diario *Época* se publicó en 1963 y “los principios [de la denominada literatura femenina sustentados en las virtudes del *eterno femenino*], nunca violados antes entre nosotros” ya habían sido cuestionados, vulnerados y hasta desestimados por un número importante de escritoras latinoamericanas. Sin ir más lejos, ya en 1950 Armonía Somers había escandalizado la escena literaria montevideana con la aparición de su novela *La mujer desnuda* en revista *Clima*. Por esta razón, considero que el falso desconocimiento -esgrimido por los redactores del diario *Época*- de una tradición de escritoras que representaron en sus obras la experiencia del sujeto femenino en clara resistencia a las imágenes convencionales articuladas desde la imaginación patriarcal, sólo pone en evidencia el profundo menosprecio masculino a las autorías femeninas, o ¿podrá ser posible que no hayan tenido noticias sobre los textos de Delmira Agustini, Teresa de la Parra, María Luisa Bombal o Beatriz Guido? No, lo más probable es que el diario *Época* una vez más haya reproducido lógicas androcéntricas de exclusión u objeción a las fabulaciones “excéntricas” de escritoras desobedientes al encuadre formal y temático de las preceptivas literarias en boga. O, como sostiene la académica chilena Patricia Espinosa en su artículo “¿Tiene género la escritura?”, “las historias de la literatura como el canon y la crítica han sido y son patrimonio de las masculinidades; además, que hay una diferencia gravitante en lo que respecta a ocupar un lugar en el mundo como hombre o mujer y todas las amplias modulaciones de género (LGBT y más)” (22). Espinosa agrega que “todo libro posee un nombre autoral inscrito en la portada. Esta firma implica siempre una marca binaria: masculino o femenino. Leemos, de tal modo, a partir de un condicionamiento cultural de base esencialista que nos impone una matriz binaria, patriarcal, encargada de asignar temáticas y modos de escritura a la producción literaria de mujeres” (25).

Sin embargo, podríamos pensar que desde el momento en que Armonía Somers desarrollaba su carrera de escritora hasta el actual contexto, principalmente desde que la agenda feminista ha marcado la pauta del debate público a través, por ejemplo, de los movimientos *Ni una menos* (Argentina 2015), *Mee too* (Estados Unidos 2017) o el *Mayo feminista* (Chile 2018), valoraciones críticas de corte sexista o derechamente misóginas como las elaboradas por el diario *Época* estarían completamente erradicadas del campo cultural. Lamentablemente, por el contrario, el reconocimiento pleno de las autorías femenino/feministas mediante una robusta aproximación crítica despatriarcalizada continúa en una posición minoritaria respecto a la aplastante sistematización teórico-crítica de sus pares varones. Como acertadamente indicaba Hannah Arendt, “uno de los motivos de la eficacia y peligrosidad de los prejuicios es que siempre ocultan un pedazo de pasado. Bien mirado, un prejuicio auténtico se reconoce además en que encierra un juicio que en su día tuvo un fundamento legítimo en la experiencia; sólo se convirtió en prejuicio al ser arrastrado sin el menor reparo ni revisión a través de los tiempos” (53). Por otra parte, durante los últimos quince años en el Cono Sur hemos sido testigos de un importante ejercicio fetichista por parte del mercado editorial sobre textos escritos por mujeres, pero especialmente por aquellas obras que explotan contenidos pretendidamente feministas (*Weona tú podí; Brilla, weona, ¡brilla!*; o, *Mujer power*) instalándose como un nuevo producto de consumo. Así es verificado por la crítica literaria Lorena Amaro en “En estado de resistencia: la reciente narrativa hispanoamericana de mujeres”, donde apunta:

Es así como incluso hoy, de cara al aparente “éxito” de las escritoras y de los discursos antes minorizados, muchas veces lo que hay detrás son intereses económicos y perspectivas políticas que, lejos de visibilizar y valorizar la disidencia, procuran domesticar las propuestas más radicales para alimentar lo que tanto

Diamela Eltit como otrxs autorxs ven como una intensificación del programa neoliberal, con la consecuente proliferación de nichos de consumo que pueden acabar por convertir las consignas sociales en nuevas mercancías, y algunas reivindicaciones, en formas de discriminación o ghattización. (36-37)

En ese sentido, no sería insustancial organizar genealogías de autoras que consoliden la tradición literaria subversiva articulada por mujeres, poniendo especial atención en la escritura de creadoras que elaboran producciones de sentido (in)dóciles y disidentes a los registros estético/políticos de la cultura oficial, dado que “afirmar que la escritura es in/diferente a la diferencia genérico-sexual equivale a complicarse con las maniobras de generalización del poder establecido que consisten, precisamente, en llevar la masculinidad hegemónica a valerse de lo neutro, de lo im/personal, para ocultar sus exclusiones de género tras la metafísica de lo humano universal” (Richard 14-15).

Bajo el interés que despierta en mí la investigación literaria en torno a obras escritas por mujeres no opera el deseo de establecer una tradición literaria de orden separatista, desvinculada del sistema literario latinoamericano y comprendida como un apacible edén desprovisto de disputas o polémicas. Mi objetivo primordial radica en rastrear los itinerarios particulares suscitados por textos escritos por mujeres en las bases misma de la institución literaria, con la intención de revisar críticamente las (dis)continuidades, (dis)tensiones y propuestas alternativas respecto a las obras consagradas por la hegemonía androcéntrica o, como adecuadamente reflexiona Lorena Amaro, acerca de la desestabilización que las narradoras hispanoamericanas producen en el canon tradicional de lecturas: “Todo canon constituye una construcción elitista, excluyente e ideologizada. Para desmontar este tipo de construcciones hay dos opciones: la primera es cuestionar sus criterios y proponer relecturas que aborden las obras canónicas con una mirada nueva. La segunda opción es el levantamiento de contracánones” (50).

Asimismo, es innegable que en los últimos cuarenta años un notable grupo de académicas, críticas literarias, profesoras y escritoras han proporcionado notables trabajos genealógicos en el cual revisan, interrogan y reconsideran el pasado literario de importantes autoras que a la luz de su contexto fueron obliteradas por una crítica eminentemente androcéntrica, la cual descartó sus especificidades estéticas/éticas o su diferencia respecto a las singulares condiciones de producción y lectura. Entre algunos de los estudios que instalan dispositivos analíticos que problematizan la inscripción de la crítica literaria feminista en el campo cultural latinoamericano, además de estimular mi preocupación por la producción escritural de mujeres, se encuentran; *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (1992) de Mary Louise Pratt, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna* (1997) de Francine Masiello; *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas* (1998) y *Variaciones. Ensayos sobre literatura y otras escrituras* (2019) de Raquel Olea; *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista* (2007) de Lucía Guerra; y, *Feminismos, género y diferencia(s)* (2008) de Nelly Richard, quien en el primer apartado de este libro inicia su obertura apostando por la recuperación de un enfoque epistémico claramente contrahegemónico, además de recobrar el termino feminista que desde la obtención del sufragio femenino en varios países del Cono Sur había sido eludido por la crítica y las escritoras. Richard escribe:

La palabra “feminismo” mezcla distintos planos de referencia, acción y pensamiento. La palabra “feminismo” alude, primero, a la práctica histórica de los movimientos de mujeres: a la fuerza contestaria y reivindicativa de luchas sociales destinadas a corregir los efectos de la discriminación sexual tanto en las estructuras públicas como en los mundos privados. Además, la palabra “feminismo” evoca la teoría que elaboraron las mujeres, desde la perspectiva de una conciencia de género,

para revisar las bases epistemológicas del conocimiento y cuestionar el falso supuesto de la imparcialidad del saber que encubre arbitrariedades, prejuicios y exclusiones tras la máscara filosófica de lo neutro. También, la palabra “feminismo” designa el trabajo crítico de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de representación, para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales. (7)

A pesar de que, como plantea Richard, el feminismo –concretamente a través de las mediaciones ejercidas por la crítica literaria feminista que reubica “el texto de las mujeres como una parte activa de la tradición cultural con la que ésta dialoga y cuya autoridad interpela– permite entender mejor la relación continuidad/ruptura que puede llevar a la “diferencia” a interrumpir los sistemas de identidad” (21), un amplio número de autoras durante el siglo XX y en el transcurso de la centuria actual, han declarado enfáticamente que no comulgan con la idea de que su producción literaria sea catalogada como femenina o feminista. Este gesto de distanciamiento configura un peculiar antecedente de las discusiones recientes en la plaza pública feminista contemporánea, sobre todo en el debate Amaro/Meruane en torno a la propuesta de Diamela Eltit de desbiologizar la letra. Lo curioso es que este distanciamiento ocurre incluso cuando en sus obras claramente se adviertan evidentes representaciones de alcance feminista, tales como desestabilizaciones a la matriz discursiva heterocapitalista, resignificaciones de los géneros sexuales/literarios o la fundación de relatos alternativos a los procesos de modernización latinoamericanos. Así, por ejemplo, la narradora chilena Elena Aldunate, al ser consultada por la revista Cosas sobre el feminismo, responde que odia el sufragismo; “encuentro que la mujer perdió mucho con él porque, por desafiar al hombre, se ha puesto muy dura, muy amachada” (41). Por otra parte, la argentina Silvina Ocampo en conversaciones con Noemí Ulla declara: “si me explicaran contestaría que soy

feminista en esto sí y en esto no. No me gusta la posición que adoptan porque me parece que se perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa” (citado en Enriquez 153). La uruguaya Armonía Somers, la “autora singular” según el diario *Época*, anotaba en una carta dirigida a Evelyn Picón Garfield, una de las principales estudiosas de su obra, lo siguiente: “veo que logré se pusieran en contacto tú y la colombiana, Helena Araújo, que es una gran trabajadora de la crítica, también de la narrativa, y una feminista recalcitrante” (3).

Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo no sólo comparten un público distanciamiento con el feminismo en términos militantes, sino también que muchas de sus obras más importantes fueron publicadas entre los años cincuenta y mediados de los sesenta, época que “en relación al movimiento feminista, ha sido caracterizada como un periodo de inflexión tras la tan ansiada obtención de la ciudadanía política y, con ello, la inclusión de las mujeres en los espacios de representación. Las demandas aparecían finalmente satisfechas y el objetivo ‘mujer’, desaparecía del foco político” (Traverso 19). Se da paso, así, a un movimiento de repliegue en la agencia feminista denominado por Julieta Kirkwood como el *silencio feminista*. Frente a este complejo escenario político, las autoras mencionadas anteriormente “escribirán doblemente el silencio y lo silenciado en un solo pliegue” (Olea 153) y se observará en casi todos los relatos del periodo “la difícil incorporación de la mujer que busca su emancipación, desde la independencia económica a la libertad sexual, en una sociedad que aun no se encuentra preparada para aceptar estas transformaciones” (Traverso 19). De modo que los relatos de estas autoras pasan a constituir el espacio de experimentación libertaria respecto a sus experiencias femeninas, a sus elecciones como sujetos y al desarrollo de estrategias (in)conscientes de resistencia a un orden simbólico que las relega al estadio de sujeción.

La presente investigación busca analizar los textos elaborados por tres escritoras del Cono Sur (Somers, Aldunate y Ocampo), en los cuales se representa el devenir de personajes femeninos, posterior a la victoria sufragista, y su relación con el saber-poder patriarcal durante las décadas del 50'-60'. En otros términos, las narradoras que aquí interesa confeccionaron ficciones y saberes femenino/feministas productores de un amplio espectro de subjetividades alternativas nómadas (en constante transformación) que desafían los ejercicios normativos del discurso monológico heterocapitalista; es decir, si el discurso político hegemónico determinó que el sujeto(a) femenino debía silenciar sus reivindicaciones de carácter feminista, circunscribiéndola a las lógicas partidistas y a una recatada figuración pública enmarcada en los límites de la familia, la producción literaria de Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo logra semiotizar mecanismos emancipadores del sistema patriarcal que se entretajan con radicales propuestas estéticas que promueven el quebrantamiento del silencio feminista, escenificando modos de autorrepresentación rupturista. En estos modos convergen el pensamiento feminista como una práctica de libertad creativa e (in)terruptora de los órdenes simbólicos dominantes.

Esta búsqueda interpretativa puede aportar a la discusión sobre la pretendida unificación territorial y homogenización de la población que ha predominado a lo largo de toda la historia del pensamiento latinoamericano y, en cambio, instalar un corpus discursivo compuesto por textos escritos por mujeres, que expongan las diferentes respuestas que las escritoras han elaborado para cuestionar las instrumentalizaciones y exclusiones que el discurso político dominante ha ejercido sobre sus relatos. En este sentido, comparto la sagaz observación de Raquel Olea, para quien la construcción de genealogías autorales femenino/feministas permite establecer referentes autorales y relecturas que

Abren los textos a intensidades no reconocidas por la crítica de su tiempo, pero también a aquello que por haber estado afuera de los órdenes imaginarios de su época no pudo ser mirado por los lectores o no se le otorgó valor de transformación: anticipos de lenguajes, de problemas relacionales, formas de resistencia a las hegemonías, nombramientos de sujetos desplazados, excluidos y castigados socialmente, emergen en lecturas actuales como datos relevantes para llenar vacíos e historizar un recorrido que da continuidad a modos de enunciar y validar la singularidad de las escrituras de mujeres. (147)

## **Perspectiva teórico-contextual**

### **Representaciones en tensión: emergencias, conflictos y contradicciones entre las insubordinaciones estéticas feministas y el régimen falo-logocéntrico en la narrativa de tres escritoras del Cono Sur**

#### **a) El lugar de la mujer en la sociedad moderna del Cono Sur (1953-1967)**

El umbral de la modernización latinoamericana trae consigo una pujante industrialización. Como consecuencia, esta extiende su alcance a los centros urbanos incidiendo considerablemente en las políticas sociales, esencialmente en las políticas públicas y los programas educacionales, con el propósito de proyectar hacia todo el Cono Sur la tecnologización de la sociedad para finalmente aumentar la productividad regional. A este hecho, debemos sumar el declive de la hegemonía de los grupos oligárquicos y el advenimiento de una sociedad de masas que contribuyó a diversificar los espacios ciudadanos, dinamizar los modelos culturales y fisurar el sistema sexo/género vigente. Estos nuevos discursos, por ejemplo, promovían como un avance positivo la integración de la mujer en la esfera ciudadana y, por otra parte, los operativos falo-logocéntricos advertían sobre los peligros que encerraba su inserción en la vida ciudadana

Durante la segunda mitad del siglo XX, la economía en la zona geopolítica del Cono Sur alcanzaba un importante desarrollo industrial y se posicionaba como un atractivo mercado para los inversionistas extranjeros. En el período comprendido entre 1950 y 1970, se alcanzaron altos índices de producción nacional, transformando especialmente a las naciones de Argentina, Chile y Uruguay en líderes indiscutidos del mercado económico Latinoamericano, pues la inyección de mayor capital en estas dependientes economías dio lugar a una dinámica modernizadora que se

manifestó principalmente en las ciudades, teniendo como principal efecto la transformación radical en las antiguas urbes locales. Dicha situación desencadenó un acelerado crecimiento económico y la formación de movimientos sociales, principalmente provenientes de las grandes masas obreras y capas medias de la sociedad (Cisterna 65). No obstante, las condiciones sociales de la población eran bastante precarias y distaban mucho del lujo, confort y cosmopolitismo que exhibían los sectores acomodados. Además, debemos sumar a este escenario las malas prácticas políticas llevadas a cabo por los líderes gubernamentales en los tres países ya mencionados. Ahora bien, desde la segunda década del siglo XX el escenario político de la región experimentó la llegada de una serie de gobiernos que a partir de consignas populistas o reformistas accedieron al poder promoviendo transformaciones entre las que destacaban: el fomento de la industria nacional, el voto femenino y la promulgación de leyes sobre seguridad social.

En este convulsionado escenario social aquellos sujetos marginados de los proyectos nacionales, instituidos por la elite dominante, inician paulatinamente la construcción de espacios de autorepresentación que agrietan el racionalizador discurso de la modernidad Latinoamericana. A raíz de sus experiencias político/culturales subalternas<sup>2</sup>, las mujeres articulan una voz individual/colectiva que produce códigos propios y subjetividades resistentes al poder totalizador del Estado. En ese sentido, los discursos feministas elaboran dispositivos que desestabilizan las reglamentaciones republicanas, ya que reiteradamente denuncian las arbitrariedades de la ley

---

<sup>2</sup> El "sexismo" en términos generales se define como una ideología organizadora de las relaciones entre los sexos, en el seno de lo cual lo masculino se caracteriza por su adscripción al universo exterior y político (espacio público), mientras que lo femenino remite a la intimidad y a lo doméstico (espacio privado). Asimismo, la dominación masculina se reconoce en la forma específica de la violencia simbólica que se ejerce de manera sutil e invisible, precisamente porque es presentada por el dominante y aceptada por el dominado como natural, inevitable y necesaria. El sexismo se caracteriza por una objetivación de la mujer, según Pierre Bourdieu, las mujeres existen por y para la mirada de los otros; es decir, en tanto que objetos acogedores, atractivos y disponibles. En ese sentido, la pretendida feminidad no es otra cosa que una forma de complacencia respecto de las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de engrandecimiento del ego (Bourdieu 73).

respecto a las relaciones sexo-genéricas. Por ejemplo, se oponen a los atributos conferidos al sujeto femenino sustentado en la incompetencia e inferioridad de las mujeres, además, rechazan tajantemente la cosificación de sus cuerpos en beneficio de los programas estatales y la trama del sistema capitalista, en la cual intervienen como agentes de reproducción al “procurar el producto, en verdad, máspreciado: los nuevos individuos, los nuevos trabajadores” (Fernández-Martorell 35). Indudablemente, en términos históricos el cuerpo humano ha sido cifrado mediante discursos y prácticas<sup>3</sup> que revelan los modelos de pensamiento que organizan el mundo; desde la tradición aristotélica el cuerpo femenino ha sido perfilado como una máquina anatómica destinada exclusivamente a la reproducción de nuevos individuos, en vista de que “la mujer al producir la causa material del cuerpo de un nuevo individuo lo hacía siendo máquina” (Fernández-Martorell 19). La entidad anatómica femenina se proyectó como un artefacto carente de conciencia; de esta forma, se impuso la idea de su ineptitud intelectual, su falta de juicio y, en concreto, se revocó su liderazgo en cualquier proyecto histórico en virtud de una falta de entendimiento, valor simbolizado con eficiencia en la corporalidad masculina.

Sin embargo, a finales de los años cincuenta y principios de los setenta<sup>4</sup> las mujeres trastocan el arraigado campo de sentido de la diferencia sexual, alteran las estructuras sociales de

---

<sup>3</sup> “El cuerpo es anterior a la cultura, nace mudo, permanece a la espera de significación. La diferencia de sexo, lo femenino y lo masculino, pertenece a un discurso abierto, nunca clausurado, por lo que el cuerpo es resignificado de manera incesante. Tal condición se hizo evidente en el siglo dieciocho, cuando se abandonó el entendimiento sobre el cuerpo único, al inaugurarse el discurso sobre el cuerpo en carne dual. Es el punto a partir del cual se visionaron dos carnes distintas, la de mujer y la de hombre, cuando la diferencia de sexo fue entendida en dual” (Fernández-Martorell, *Capitalismo y Cuerpo* 45).

<sup>4</sup> Como nos señala Mercedes Fernández-Martorell, en el caso de Estados Unidos “el feminismo de los sesenta fue liderado en un primer momento por Betty Friedan tras la publicación de *La mística de la feminidad*, 1963, y fue apoyado enseguida por diversas organizaciones feministas como la NOW, guiada en Nueva York por Jacqueline Ceballos en 1971. En esa obra, Friedan reivindica el derecho de las mujeres a incorporarse al mercado laboral, equipararse profesionalmente a los varones, gestionar su propia economía, tener independencia. Proclama que la mujer no puede seguir ignorando esa voz que desde el interior le dice: quiero algo más que un marido, unos hijos y una casa. Pero, inmediatamente, en EE.UU. surge el grupo de activistas llamado las *Radical Lesbians*, que objetan ese feminismo” (128). En sintonía con las ideas de la escritora francesa lesbiofeminista Monique Wittig, contenidas en sus libros *Las Guerrilleras* (1969), *El cuerpo lesbiano* (1973) y *Pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992), las

dependencia patriarcal y ponen en entredicho el dominio masculino. Las instituciones (la familia, la escuela, la Iglesia Católica, el Estado, las fábricas, las universidades, etcétera) que regularon y todavía organizan la razón heterocapitalista (Wittig), eran examinadas críticamente; en ese momento surgen renovadoras articulaciones en torno al devenir cotidiano de las mujeres. En este ejercicio enunciativo, para obtener derechos y legitimación social, las voces feministas establecen constantes desplazamientos entre el mundo de lo privado y lo público. Con relación a los discursos feministas emergentes durante esta época, Natalia Cisterna señala que el trabajo de Asunción Lavrin<sup>5</sup> distingue

Dos líneas políticas fundamentales en las que se desplegaron los distintos movimientos de carácter feminista en Latinoamérica. Por una parte, el de raíz liberal burgués, inspirado en movimientos feministas europeos de mediados del siglo XIX y, por otra parte, el socialista también de vertiente europea y que se caracterizó por reivindicar los derechos del proletariado femenino. Más allá de las diferencias de clase que marcaron la agenda política

---

Radical Lesbians no comulgan con la categoría mujer porque es una invención articulada desde la razón masculina, por lo tanto, como lesbianas no se consideran mujeres y despachan “las leyes de parentesco de la exogamia (intercambio de mujeres entre familias) y en de los papeles familiares y de reproducción” (129). Otro aporte significativo al movimiento feminista de esos años se gestó en los debates y prácticas antirracista de las organizaciones de mujeres afrodescendientes, aglutinadas bajo el denominado Black Power; a partir de un enfoque descolonial denuncian la subordinación racial, sexual (heterosexual) y de clase. La filósofa Angela Davis y la escritora Gloria Jean Watkins, conocida como Bell hooks, son sus más afamadas representantes, ambas exponen “el desconocimiento que tiene la mujer blanca feminista de la situación de la mujer negra trabajadora” (130).

<sup>5</sup> Al respecto, Asunción Lavrín advierte: “las organizaciones exclusivamente femeninas, ya fueran partidos o instituciones activistas, se atenían a llamados contradictorios. Decían tener metas políticas, pero insistían en calificarse de ‘apolíticas’ y dedicadas a causas cívicas meritorias. Aun cuando sus metas ‘cívicas’ fueran de índole política, como la reforma del Código Civil o el sufragio, los grupos femeninos cultivaron una imagen desinteresada, superior al sudor y el barro de la política de los hombres. Esta actitud fue tal vez admisible a la vuelta del siglo, pero, en los años treinta, negarse a aceptar la política sobre las mismas premisas que los hombres perpetuaba la imagen de las dirigentas políticas en calidad de rarezas y disminuía su potencial de ejercer el poder en política nacional” (70). Por esta razón, los partidos masculinos tradicionales estimaron que las mujeres no tenían las capacidades intelectuales y morales necesarias para operar como seres políticos, en consecuencia, no podían obtener la calidad de ciudadanas ni tampoco desmarcarse de la relación paternalista e instrumental que los líderes políticos establecieron con ellas.

de cada uno de los colectivos de mujeres, lo cierto es que su ejercicio crítico no pasó desapercibido en el escenario público. (73)

Frente a este contexto los Estados latinoamericanos trasplantaron los ideales del progreso capitalista y emprendieron la tarea de constituir ambiciosas narraciones fundacionales, uniendo secularismo, filantropía, libertad y cosmopolitismo para adoptar una actitud moderna frente a la coyuntura política de la época. Posteriormente los caudillos regionales denominarán a este espíritu de actualización de “*tiempos modernos*”. Es así como en virtud de estos nuevos tiempos modernos necesitaremos, según estos líderes, además de “hombres modernos”, “*mujeres modernas*”, las cuales se ajustarán a la perfección y femineidad contenidas en el doble rol de madres-profesionales; que jamás descuidan su hogar ni coquetería. Así, por ejemplo, las pautas de estilo en el mundo de la moda femenina tenían al traje o *tailleur*<sup>6</sup> como el monarca indiscutido de elegancia y compostura. El periodista Juan Luis Salinas Toledo comenta sobre este fenómeno: “las faldas se imponían estrechas y llegaban a media pierna. Las chaquetas entalladas con una solapa muy marcada. El conjunto debía ser de un color y en la misma tela. Las reglas lo decían: nada de excentricidades. Ni siquiera para las jovencitas” (47).

Se debe agregar que los preceptos del vestuario y belleza femenina han sido proyectados por la imaginación masculina con el propósito de satisfacer sus fantasías de posesión y control,

---

<sup>6</sup> En el caso del *tailleur*, Juan Luis Salinas Toledo ilustra sobre la historia y evolución de esta prenda femenina en los siguientes términos: “*tailleur*, el llamado uniforme de las libertades femeninas, que comenzó a consolidarse como una prenda sofisticada a mediados de los años veinte, pero que había aparecido a fines del siglo XVIII. En esa época las mujeres tomaron elementos del vestuario masculino, como las chaquetas para practicar equitación, y los combinaron con sus aparatosas faldas. La costumbre partió entre las damas aristocráticas en Inglaterra y Francia, quienes adecuaron a sus siluetas el uniforme de cacería de sus esposos. Sólo a principios del siglo XX los trajes comenzaron a relacionarse con la independencia femenina, cuando se popularizó entre las señoras dedicadas a las actividades filantrópicas y a las primeras jóvenes universitarias de Estados Unidos.

Pero su verdadera consagración llegó con la Primera Guerra Mundial. La participación de las mujeres en organizaciones de apoyo a los soldados y su debut en actividades laborales que las obligaban a llevar uniformes – cobradoras de autobús o empleadas de correo- cambiaron los códigos de estilo. Lograron que la funcional combinación del traje se convirtiera en un complemento esencial del guardarropa femenino” (*Linda, regia, estupenda. Historia de la moda y la mujer en Chile* 46)

fórmula en la cual las mujeres preciosamente engalanadas e impotentes pierden libertad de movimiento. Rosario Castellanos, en su breve ensayo “La mujer y su imagen”, contenido en *Mujer que sabe latín...* (1973), nos ilustra sobre la política de clausura y pasividad femenina promovida por el sistema patriarcal, revisa algunos casos de cosmética e indumentaria femenina pero deteniéndose en los contenidos ideológicos subyacentes que entorpecen la plena emancipación femenina e inscriben el cuerpo de las mujeres en una zona de invalidez intelectual. Por tanto, idealmente las mujeres deberán tener pies pequeños calzados en agudos estiletes. Así, se hace casi imposible realizar largas caminatas en el exterior y no se corre peligro de alguna inesperada huida imprevista. Por ese motivo las sufragistas de principios de siglo XX y las feministas del contexto actual corren presurosas de un lugar a otro sin pedir el beneplácito a ninguna autoridad patriarcal. Ellas no pierden tiempo en complicados peinados y meticuloso maquillaje, pues en el calor de la lucha no existe máscara de pestañas que aguante los embates de carros lanza-aguas (guanaco) ni corrector de ojeras que oculte lesiones oculares; seguramente, las mujeres de la Primera Línea, surgida como resistencia a la represión del gobierno de Chile tras el 18 de octubre de 2019, en su labor de extinguir las bombas lacrimógenas, no usarán uñas largas que impidan su importante trabajo manual. Montadas en tortuoso calzado se perfila mejor la codiciada cintura de avispa, que mediante restrictivas dietas y asfixiantes fajas procura que el cuerpo femenino sea “lo más frágil, lo más vulnerable, lo más inexistente posible” (Castellanos 11), puesto que

Antítesis de Pigmaleón, el hombre no aspira a través de la belleza, a convertir una estatua en un ser vivo, sino un ser vivo en una estatua.

¿Para qué? Para adorarla, aunque sea durante un plazo breve, según se nos dice. Pero también, según no se nos dice, para inmovilizarla, para convertirla en irrealizable todo proyecto de acción, para evitar riesgos. (12)

Fundamentalmente, esos riesgos radican en la posibilidad de que las mujeres se transformen en seres libres, desprovisto de supina ignorancia, “con una fuerza a la que no doblega ninguna coerción; con una terquedad a la que no convence ningún alegato; con una persistencia que no disminuye ante ningún fracaso, la mujer rompe los modelos que la sociedad le propone y le impone para alcanzar su imagen auténtica y consumarse –y consumirse- en ella” (Castellanos 17). En ese sentido, frente a los “*tiempos modernos*” se suscitó una contra-respuesta de grupos sociales marginados alcanzando gran notoriedad las proclamas feministas, en contraste con la actitud de la clase dirigente, quienes depositaron toda su confianza en los procesos de racionalización y modernización estatal. El ideal de progreso comienza a delinearse de acuerdo con los requerimientos del capitalismo, provocando la modernización de las instituciones y la población conosureña en función de una productividad industrializada; este fenómeno significó la implementación de una filosofía positivista en el diseño y ejercicio de la política.

Para el filósofo francés Jacques Rancière, lo político es “el encuentro de dos procesos heterogéneos” (17), los cuales se materializan en las distinciones de política y policía, donde lo político será “el terreno del encuentro entre la política y la policía en el tratamiento de un daño” (18). La política surge cuando el orden de la dominación es interrumpido por una parte de los que no tienen parte. Esta idea se emparenta con la relación de dominadores y dominados descrita por Hanna Arendt en su ensayo titulado *¿Qué es la política?* (1997). Por otra parte, la política supone la irrupción de lo que Rancière denomina "el desacuerdo". Éste no es ni el desconocimiento ni el malentendido, más bien, es una situación en la que está en pugna la misma significación expresando las fallas lógicas que devela las vueltas de la desigualdad social, lo cual “permite articular también esta falla como una relación, transformar el no-lugar lógico en un lugar de demostración polémica” (20). Dicho de otro modo: la política es el entramado de relaciones entre dimensiones que, en

apariciencia, no guardan relación entre sí. Zerilli, siguiendo el razonamiento de Rancière, observa que las relaciones políticas son externas a sus términos. Por lo tanto, responden a un principio creativo y heteroglósico:

No hay nada intrínsecamente políticos en el trabajo doméstico, por ejemplo, como asimismo no hay nada intrínsecamente político en la fábrica o para el caso, en el gobierno. La palabra *político* alude a una relación entre cosas, no a una sustancia propia de una cosa. El trabajo doméstico se *torna* político cuando dos cosas que no están lógicamente relacionadas -por ejemplo, el principio de igualdad y la división sexual del trabajo- participan de una relación como objeto de disputa, es decir, como ocasión propicia para el discurso y la acción con los que creamos el mundo común, el espacio donde las cosas se vuelven públicas y lo crean de nuevo. (64)

De manera semejante, la cultura cobra un papel fundamental en la producción de discursos y prácticas disidentes al influjo normalizador de las burocracias administrativas y los programas políticos de los partidos, pues recordemos que la política en su sentido tradicional históricamente se ha considerado un asunto exclusivo de los hombres. Linda McDowell al respecto señala: “Las mujeres, como grupo inferior, tuvieron que luchar primero por el sufragio o la representación formal y luego por el reconocimiento de un amplio conjunto de cuestiones políticas que afectaban a su vida y sus necesidades” (252).

Uno de los principales mecanismos de intervención en la formulación de agendas gubernamentales fue la educación. Los gobiernos de cada país creían firmemente que la instrucción de las mujeres fomentaría el engrandecimiento, civilización, progreso e incremento de la producción nacional. Por otro lado, observaron en las mujeres una vocación y aptitudes intrínsecas para carreras como la docencia, y otras áreas de servicios altamente relevantes para la sociedad,

por ejemplo: enfermería, costura, secretariado, servicio social, entre otras; estas fueron las actividades más usuales de las mujeres de entonces y las que despertaron menos resistencias culturales. La red de establecimientos educacionales mixtos y para mujeres es un antecedente fundamental para comprender el gran número de periódicos, boletines y revistas dirigidos por mujeres, en los cuales los discursos emancipadores de la mujer asociados a las luchas de clases cobraron gran significancia<sup>7</sup>. Debido al vertiginoso ingreso de capitales extranjeros, además de la incipiente incorporación de las mujeres al mundo laboral, se volvió necesaria la creación de instituciones educacionales que formaran profesionalmente a los operarios(as) de las nacientes industrias locales.

No obstante, en los cursos de capacitación femenina se fomentó la pasividad de las trabajadoras, ya que las estudiantes se dedicaban a aprender “aptitudes tradicionales como la costura y los servicios domésticos” (Jeffress 278). En relación con lo anterior comienza a gestarse un claro desplazamiento desde la esfera de lo privado, eminentemente fijada como único lugar de enunciación posible para las mujeres, hacia la dimensión pública y viceversa, saturando los discursos femeninos de reflexiones en torno a esos movimientos. En ese sentido, Natalia Cisterna sostiene:

Las mujeres modernas, para poder subsistir en la esfera pública sin sufrir el escarnio o el rechazo social por el abandono de sus roles tradicionales, se vieron obligadas a suscribir a un doble estatuto identitario: el que por una parte les imponía dicha esfera y que valoraba una individualidad más independiente y crítica y, por otra, la mantención de las normas de

---

<sup>7</sup> Para indagar en los desajustes de la máquina retórica faló-logocéntrica realizado por mujeres en prensa, resulta revelador revisar las reflexiones desarrolladas para el caso chileno en *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile 1850-1950* (2018) de la historiadora Claudia Montero. En este trabajo de rescate patrimonial se intenta saldar una deuda con aquellas redactoras que interpellaron a la sociedad chilena y se pronunciaron ante las coyunturas internacionales, desafiando los marcos culturales institucionalizados para ellas y elaborando una matriz discursiva propia.

género, las que debieron proyectar bajo nuevas condiciones en su proceso de integración en lo público. (81)

Hay que mencionar, además, que la atención del Estado uruguayo, chileno y argentino se dirigió, no exento de mortificaciones y resquemores, al proceso de obtención del derecho a sufragio para las mujeres<sup>8</sup>. Con relación a este último aspecto, conviene subrayar que la incorporación política-ciudadana de las mujeres expresada en las luchas por el voto político, fue una ardua labor entablada durante la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica por un número importante de organizaciones femeninas y feministas de diferentes corrientes ideológicas, las cuales reconocieron la discriminación específica que eran objeto, pero, asimismo, conformaron una conciencia social propia, rebelde y autónoma.

Ahora bien, las instituciones partidistas, con claras tendencias conservadoras, en un primer estadio se opusieron tenazmente a la promulgación de leyes que dieran plena ciudadanía a las mujeres. Empero, en un sagaz cálculo político avizoraron la oportunidad de redituar ese potencial capital femenino en sus futuras victorias electorales, dado que confiaban en el hecho de que “las mujeres expresan su conciencia social a través de ideas, acciones e instituciones formadas predominantemente por hombres, y que solo pueden aspirar a conocerse en términos masculinos” (Kirkwood 34). Dicho de otra manera, estaban seguros de que las mujeres emularían las preferencias ideológicas de sus padres o esposos. Al parecer los pronósticos fueron bastante acertados, considerando que en más de una oportunidad en comicios presidenciales el triunfo recayó en la figura de “candidatos independientes que tenían en común, eso sí la cualidad de representar, el autoritarismo conservador, tradicional, jerárquico, disciplinado y moralizante de la

---

<sup>8</sup> En *Crónica del sufragio femenino en Chile* (1994), Diamela Eltit, Premio Nacional de Literatura (2018), examina detalladamente el proceso sufragista femenino chileno.

imagen incuestionada del patriarca” (116). Cabe mencionar que los sectores progresistas de izquierda también capitalizaron la alta moral femenina, exprimiendo sus pretensiones de erradicar toda lacra social o animando sus fantasías de orden y disciplina, conforme a los ideales de la liberación global de la sociedad que serían materializados por un proletariado consciente y sus respectivas vanguardias políticas, pero donde el problema de la emancipación de la mujer alcanza poco o nulo interés “ya que el eje de la liberación es el conflicto de clases; todos los demás son secundarios y se resolverán automáticamente una vez resuelto el conflicto fundamental, considerar otros elementos, por lo mismo, sería visto como retardatario, pequeño burgués y contra-revolucionario” (61). Por tanto, la integración social de las mujeres a un proyecto político alternativo las contempla como mero agente cooperativo subordinado a la gran empresa de transformación social, razón por la cual se preservó el esquema de desigualdad propugnado por el sistema sexo-género<sup>9</sup>.

En Uruguay, el año 1915 se fundó la Asociación Magisterial Pro Sufragio Femenino. Durante los años veinte apareció el Consejo Nacional de Mujeres de Uruguay (CONAMU) y la Alianza Nacional de Mujeres por el Sufragio Femenino, ambas entidades impulsadas por Paulina Luisi<sup>10</sup>, las cuales se organizaron activamente para ver en 1932 promulgada la ley 8.927 que

---

<sup>9</sup> “El feminismo de carácter liberal había dado prueba, desde el siglo XIX, de poder lograr conquistas que, en el fondo, resultaban ser una inclusión en el sistema capitalista y el Estado sin modificar su base patriarcal; mientras tanto, en el otro extremo del spectrum político, la incorporación de la mujer en las luchas propiciadas por la ideología marxista siempre había tenido un lugar secundario con respecto al proletariado” (Guerra *Mujer y escritura* 79)

<sup>10</sup> Paulina Luisi Janicki fue la primera mujer uruguaya en ostentar el título de Doctora en Medicina en 1908 y en 1923 obtuvo certificaciones en París en el área de dermatología y enfermedades venéreas; además, fue académica, docente y sufragista. Influenciada por el pensamiento de higienistas sociales europeos, sumado a su formación médica como ginecóloga, se opuso tenazmente a la trata de blancas y a la prostitución; escribió varios libros al respecto, entre ellos podemos citar *Una vergüenza social: la reglamentación de la prostitución* (1919), *Otra voz clamando en el desierto: proxenetismo y reglamentación. Volumen 1 y 2* (1948) y *Pedagogía y conducta social* (1950). Desde la militancia feminista trabajó incansablemente por los derechos civiles y políticos de las mujeres, gestó en 1910 el Primer Congreso Femenino Internacional en la ciudad de Buenos Aires, fue miembro del CONAMU y dirigió la revista *Acción femenina* hasta el año 1925; el año 1919 publicó el libro *Movimiento sufragista* y al año siguiente apareció *Una moral única para ambos sexos* (1920), también fue miembro del Partido Socialista de Uruguay. Fue ampliamente reconocida por

autorizaba el derecho de las mujeres uruguayas a votar en elecciones nacionales. Aunque en 1927 Uruguay se convirtió en el primer país latinoamericano en donde las mujeres pudieron votar, la cita electoral se realizó el 13 de julio de ese mismo año a través de un plebiscito local que perseguía determinar la jurisdicción de un pueblo (Chato), el cual era disputado por tres departamentos (Treinta y Tres, Durazno y Florida). Definitivamente, esta consulta departamental es un antecedente relevante en la lucha sufragista latinoamericana. Sin embargo, no implicó un cambio estructural en la actitud paternalista de los partidos políticos sobre la participación activa de las mujeres en la arena política. Recién en las elecciones generales de 1938 las mujeres concurren en masa a las urnas. El resultado de esos comicios presidenciales alzó como ganador a Alfredo Baldomir, representante del conservador partido Colorado, militar y arquitecto.

Las mujeres chilenas<sup>11</sup> debutan en las elecciones municipales en 1935. Previamente, en 1931 se aprobó el Decreto con Fuerza de Ley número 320, que permitió la inscripción de mujeres -mayores de 25 años y propietarias de un bien raíz situado en la comuna de residencia- en el Registro Municipal de Electores. Tendrían que pasar dieciocho años y “un largo proceso de luchas individuales, de grupo, de la acción integrada a nivel nacional de todas las organizaciones femeninas y feministas<sup>12</sup> de las diversas corrientes ideológicas del país” (101), para que en 1949

---

sus vínculos internacionales con el movimiento sufragista europeo y estadounidense, asimismo representó en varias oportunidades al Estado uruguayo ante la Sociedad de las Naciones.

<sup>11</sup> El primer precedente de conciencia sufragista en Chile se remonta al siglo XIX. Felicitas Kimpler en su obra *La mujer chilena: el aporte femenino al progreso de Chile, 1910-1960* (1962) reseña que “en el año 1875, un grupo de mujeres del pueblo de San Felipe pretendió inscribirse en los registros electorales del Departamento, afirmando que la Constitución de 1833 concedía el derecho de sufragio a ‘los chilenos’ y que este término comprendía a los individuos de ambos sexos” (cit. por Kirkwood 75). Ahora bien, los legisladores indignados y presurosos crearon el artículo 40 de la ley de elecciones con la finalidad de despejar cualquier ambigüedad, como la advertida hábilmente por el grupo de señora de San Felipe, al prohibir categóricamente el voto femenino.

<sup>12</sup> Los Centros Belén de Zárraga (1913), el Círculo de Lectura de Señoras (1915) liderado por Amanda Labarca, El Club de Señoras (1916) dirigido por Delia Matte de Izquierdo, el Consejo Nacional de Mujeres (1919); la creación del Partido Cívico Femenino (1919) gestionado por Ester La Rivera de Sanhueza, Elvira de Vergara, Berta Recabarren, Graciela Mandujano y Graciela Lacoste; La Unión Femenina de Chile (Valparaíso, 1928), el Comité Pro Derechos Civiles de la Mujer (1933) fundado por Felisa Vergara, el Movimiento Pro-Emancipación de las mujeres de Chile

bajo la sanción de la ley 9.292 lograran conseguir el derecho a sufragio. Hicieron gala de su plena ciudadanía en la elección presidencial de 1952<sup>13</sup> que dio como resultado el triunfo del candidato populista Carlos Ibáñez del Campo, militar y antiguo baluarte de la historia política chilena que en el pasado condujo una dictadura entre 1927 y 1931.

Apenas dos años antes que las mujeres chilenas, en 1947, las trasandinas vieron promulgada la ley 13.010 que reconocía la igualdad de derechos políticos entre mujeres y hombres, consolidando de esta manera en la República Argentina el sufragio universal. Son los años de máximo esplendor peronista. Juan Domingo Perón y Eva Duarte, “Evita”, lideran y aglutinan indiscutiblemente los anhelos de justicia social reclamados durante años por trabajadores o los migrantes internos despectivamente llamados “cabecitas negras<sup>14</sup>”, además de ancianos, niños y mujeres. Conforme a los ideales de igualdad y progreso social propugnados por el peronismo, el año 1945 Perón decide impulsar un proyecto de ley que permita a las mujeres votar y ser elegidas en cargos de responsabilidad política, no obstante, es Eva Duarte la imagen señera al interior del justicialismo que fomenta la creación de un decreto que habilite el sufragio femenino. Ahora bien, la iniciativa fue rechazada con decidida violencia por varios grupos conservadores, especialmente por aquellas facciones antiperonistas, quienes consideraron inoportuno reconocer en ese momento los derechos políticos de las mujeres dado que las pugnas partidistas relevaban ese debate a un

---

(MEMCH, 1935) con Elena Caffarena a la cabeza, la Federación Chilena de Instituciones Femeninas (FECHIF), el Partido Femenino Chileno (Santiago, 1946) y la Asociación de dueñas de casa (1947) fueron algunas de las organizaciones que instalaron enérgicamente el debate sobre el sufragio femenino en Chile entre 1915 y 1949.

<sup>13</sup> Lo apoyaron el Partido Agrario Laborista (PAL), Partido Socialista Popular (PSP) y el Partido Femenino de Chile (creado en 1946 e influenciado por el Partido Peronista Femenino), liderado por María de la Cruz. Explicar la caída de María y conectarlo con el episodio de Las chicas del cable, para ilustrar que las mujeres se convencieron de que no estaban preparadas para ingresar al juego político. Revisar página 133 del libro de Kirkwood.

<sup>14</sup> Escribe Alejandro Grimson en *Mitomanías argentinas. Cómo hablamos de nosotros mismos*: “‘Cabecita negra’ fue la manera despectiva con que se estigmatizó, en un ‘país sin negros’, a la población trabajadora con alguna ascendencia indígena que llegaba a la ciudad en los años treinta. Es decir, cualquier diferenciación por origen nacional o por especificidad étnica tendía a disolverse en una identificación de clase que los englobaba. Los pobres eran ‘negros’ aunque no tuvieran ascendencia africana” (90-91).

segundo plano. Luego de este revés, el 23 de septiembre de 1947, se publica en el diario oficial la ley 13.010 de sufragio femenino o popularmente conocida como Ley Evita, la cual se puso en vigencia por primera vez en las elecciones presidenciales de 1951 que dieron el triunfo electoral a Juan Domingo Perón, gracias, fundamentalmente, al apoyo brindado por el Partido Peronista Femenino y su presidenta Eva Duarte.

La primera dama y fundadora del Partido Peronista Femenino (PPF), al poco tiempo de que las mujeres obtuvieran plena ciudadanía, entendió que este cambio en la ley electoral no garantizaba, bajo ningún concepto, la presencia de mujeres en altos cargos públicos. Por esa razón, en 1949 junto a otras mujeres adscritas al peronismo decidieron crear el PPF. La primera consecuencia inmediata de la militancia y dirigencia política de las mujeres inscritas en el PPF, además de la verificación de los argumentos ideológicos de alcance feminista que dieron vida al partido, fue la ascensión al Congreso de la Nación de veintitrés diputadas nacionales, todas ellas adherentes del Partido Peronista, puesto que no fueron elegidas mujeres representantes de los partidos de oposición. Evita no equivocó su pronóstico e intuyó que algo se perdía en la victoria sufragista femenina, porque no debemos olvidar que “los cambios en la ley no resultan automáticamente en cambios sociales sino que requieren el seguimiento y la vigilancia de un movimiento político continuo” (Zerilli 19). El acontecer de las organizaciones femenino/feministas conosureñas presentaron discontinuidades en sus trayectos, al mismo tiempo que experimentaron profundos conflictos internos en cuanto a sus aspiraciones políticas y sociales.

Efectivamente, una de las victorias más representativas de la lucha por la emancipación de la mujer fue la demanda sufragista. Sin embargo, en América latina, las mujeres, tras conseguir el derecho a voto, no experimentaron un desplazamiento radical en los presupuestos de la política partidista. Continuaba el predominio masculino y se impedía que las mujeres tomaran la palabra

para abogar por derechos propios de su género, así vieron la necesidad de reconocerse como sujetas revolucionarias capaces de aportar visiones particulares en la articulación de un discurso político, aunque inmersas en una matriz teleológica de utilidad social en aras del mejoramiento social, de modo que la búsqueda de la libertad política de las mujeres se encuadró en los términos de la cuestión social. Es por esto que el voto femenino se reveló no como un fin en sí mismo, sino que se transformó en un ventajoso medio para alcanzar otro fin: el progreso social universal. Linda M.G. Zerilli, en su trabajo *El feminismo y el abismo de la libertad* (2008), explica esta paradoja del feminismo moderno (primeras luchas feminista en torno al sufragio femenino) bajo la siguiente fórmula:

La exigencia de libertad de las mujeres era un reclamo de justicia social que posibilitaría una solución más justa de la cuestión social. De este modo, los temas de justicia social y la cuestión social se volvieron casi sinónimos, y el reclamo feminista de libertad comenzó a adquirir la forma de un conjunto bastante complejo de justificaciones. Estas justificaciones, que casi siempre aludían a una característica única de la feminidad (ya se tratase de una sensibilidad peculiar o simplemente de una capacidad práctica asociada con el papel social de las mujeres), no resultaron, en última instancia, en libertad entendida como la práctica misma de la política democrática ni como la razón que comprometemos en esa política. En cambio, la libertad se transformó en un medio tendiente a alcanzar otro fin: atenuar los problemas asociados con la cuestión social. (28-29)

La inclusión de las mujeres en lo social en menoscabo de la búsqueda de libertad política, como lo describe Zerilli, sumió en una suerte de *impasibilidad cívica* a la gran mayoría de mujeres en los tres países examinados. En el caso de las justificaciones del estatus social de la feminidad, estas se tradujeron en el elevado carácter moral emanado de una particular sensibilidad protectora, que sólo

ellas por su diferencia sexo-genérica podrían llevar a cabo, resguardando los valores patrios, familiares y tradicionales que engrandecerían a las modernas naciones conosureñas. El proceder político femenino ejercerá pasivamente su recién estrenada ciudadanía o, en el mejor de los casos, militará colaborativamente en los diferentes partidos del polarizado espectro ideológico de la época (mayorías conservadoras autoritarias y minorías de izquierda progresista).

En su excelente y aguda mirada sobre la historia del movimiento feminista en Chile, titulado *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos* (1986), Julieta Kirkwood denomina a este periodo de disolución y desmembramiento de las agrupaciones femenino/feministas como “El silencio”, categoría que esta afamada investigadora feminista propuso para el contexto chileno. Sin embargo, resulta igualmente extensivo para el caso argentino y uruguayo porque se reproduce el mismo declive de las luchas por la emancipación de la mujer en ambas sociedades. Temas como la libertad sexual, el amor e independencia, la violencia de género o la igualdad salarial entre mujeres y hombres, fueron asuntos conflictivos y descartados, tras la tan ansiada obtención del sufragio femenino, entre aquellas y aquellos que defendieron los derechos cívicos de las mujeres en las urnas. Desde esta perspectiva, al rastrear las filiaciones feministas de narradoras latinoamericanas de mediados de siglo XX, Ana Traverso sostiene que la categoría “mujer” desaparece del horizonte político, lo que Kirkwood apunta como la supresión en la retórica política del concepto feminista, “para reemplazarse por cuestiones universales como la lucha de clases y la libertad de los pueblos. Pero así como se debilita la política feminista, la literatura acoge con fuerza inusitada el tema de la mujer” (“Suicidios de medio siglo: la única solución” 19).

En la dimensión de la escritura, las mujeres no solamente denuncian la opresión androcéntrica sino que, además, producen modos de subjetividad que en el transcurso de la historia han sido clausurados por la mirada vigilante masculina. Por lo tanto, la escritura de mujeres

desplegaría un sistema de técnicas, costumbres, modelamientos, discursos, nociones, estándares, entre otros, que favorecería una práctica de construcción-de-mundo<sup>15</sup> (Arendt) que articula las experiencias culturales de los denominados sujetos subalternos, e ilustra la inmovilidad de las instituciones democráticas que se muestran al servicio de relaciones de poder entabladas por los grupos dominantes. En el caso de la narrativa de mujeres publicada en la década de los 50, Traverso plantea que “no es exagerado afirmar entonces que en casi todos los relatos del periodo, el problema central será la difícil incorporación de la mujer que busca su emancipación, desde la independencia económica a la libertad sexual, en una sociedad que aun no se encuentra preparada para aceptar estas transformaciones” (19).

Al respecto, la literatura elaborada por escritoras como Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo abre un espacio de discusión y circulación de temas relativos a los roles feministas en el seno de una sociedad moderna que constantemente tensionaba la clase y el género, ya que el cuerpo textual/cultural es una plataforma política donde los deseos subjetivos y sociales organizan las fuerzas centrípetas y centrifugas del discurso (Foucault 167). Por consiguiente, dicha situación revela que la escritura de mujeres constituyó un espacio de difusión y debate sobre temas relativos a los roles femeninos/feministas al interior de una sociedad moderna que ponía en tensión los límites entre las esferas pública y privada. Por otra parte, las tres escritoras reunidas en esta investigación coinciden en una posición no menor: ninguna de ellas militó en colectivos o agrupaciones femenino/feministas. Situación muy similar a la expresada por escritoras como María Luisa Bombal, Beatriz Guido o Gabriela Mistral, ya que a juicio de Traverso “las autoras no se

---

<sup>15</sup> “Lo que Arendt llama “el mundo” no es la naturaleza o la Tierra como tal sino que “está relacionado, más bien, con el artefacto humano, con el producto de las manos humanas, como asimismo con los asuntos que acontecen entre aquellos que conviven en el mundo hecho por el hombre” (HC, 52). El mundo es el “espacio [concreto, objetivo y subjetivo] en el que las cosas *se vuelven* públicas”; el espacio en el que, cuando actuamos políticamente, encontramos a otros que también actúan y asimilan los efectos de nuestra acción en maneras que jamás podemos predecir ni controlar con certeza” (Zerilli 47).

reconocieron a partir de la militancia del feminismo, ni de la asociación profesional con sus pares escritoras, la ausencia de un proyecto político compartido -propio además del escepticismo de postguerra común al resto de compañeros de generación- se devela en la configuración de mundos narrativos cuyos sujetos se presentan desvinculados de lo público y lo social” (22-23). Sin embargo, como pretendemos verificar en este trabajo, es indudable que el mundo ficcional creado se encuentra plagado de sentidos femenino/feministas. Entre ellos, la potencia y anticipación a debates acontecidos en el contexto del feminismo contemporáneo aludidos por estas escritoras en sus narraciones, durante la década del ´50 y mediados de los años ´60, desbordan los límites (auto)impuestos por ellas en su negación pública del feminismo. Adoptan lenguajes estéticos centrados en una visión particular del mundo, instalando en sus relatos (in)conscientemente una práctica feminista entendida como libertad creativa. Se escapan de lo delineado o exigido a las autoras de la época. Sus escrituras fueron catalogadas como “rara”, horrorosa, e insólita. Por esta razón, fue significativo para mí traerlas nuevamente al espacio de la lectura crítica, pues ineluctablemente las nuevas generaciones de lectoras y lectores apreciarán y disfrutarán de sus tramas, con el propósito de extraerlas de ese circuito alternativo de público especializado en operativos representacionales sofisticados.

Sabemos que los textos literarios no pueden entenderse aislados del contexto sociocultural específico en el que se producen, circulan y leen, dado que funcionan como un dispositivo ideológico que atraviesa todo el cuerpo social. Por otra parte, las múltiples producciones literarias se distribuyen en una relación jerárquica, unas legitimadas por la institución literaria y otras ubicadas al margen (Dubois, *La institución literaria*). A estas últimas manifestaciones escriturales, Jacques Dubois las llama *literaturas minoritarias*. Según el crítico belga, este tipo de obras operan como agentes secundarios en la lógica del sistema dominante, son dependientes y tributarias de la

literatura legítima, por lo cual, “adaptan, imitan, demarcan la literatura consagrada, cosa que no sucede en el sentido inverso” (105). A partir de la naturaleza hegemónica que la institución literaria ejerce sobre las *literaturas minoritarias*, Jacques Dubois distingue las siguientes cuatro tipologías: *las literaturas proscritas, las literaturas paralelas y salvajes, las literaturas regionales y las literaturas de masa.*

Del esquema anterior, la categoría que mejor abarca la actividad literaria desplegada en los escritos de Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo sería la denominada *literaturas proscritas*. Para empezar, la institución literaria posee una serie de procedimientos, reglas, exigencias y voces de autoridad que legitiman a un selectivo grupo de autores(as). Las preceptivas de estilo literario u ortodoxia estética se nutren de relaciones de poder establecidas entre instancias, grupos y agentes. De esta manera, dos fuerzas opuestas se desplazarán al interior del campo literario y sus disputas gestarán procedimientos de exclusión y proscripción, es decir, se aprecia una voluntad clara por parte de una institución identificable (crítica literaria<sup>16</sup>, manuales de literatura, los planes y programas escolares, los galardones literarios, entre otros) de rechazar una obra, un(a) autor(a) o una práctica. No obstante, en general este mecanismo de exclusión es provisorio, sometido a reevaluaciones futuras (Dubois 106).

El sistema literario latinoamericano ha provisto un espacio bastante amplio de desigualdades sexo-genéricas a las tres escritoras ya mencionadas. Las tres fueron excluidas

---

<sup>16</sup> Indiscutiblemente, la crítica constituye una de las mediaciones principales en los mecanismos de recepción y valoración de las obras. Gisèle Sapiro aporta interesantes elementos analíticos en la configuración del crítico(a), entre los que destaca que “Los criterios para el juicio de las obras dependen de la posición del emisor del discurso crítico en el campo literario. En efecto, los discursos sobre la literatura varían según los dos principales factores que estructuran el campo literario. El primero, que opone los ‘dominantes’ a los ‘dominados’, distingue las concepciones ortodoxas de las concepciones heterodoxas de la literatura. De hecho, cuanto más dominante sea la posición que ocupa el crítico, más tenderá a adoptar un discurso académico eufemístico y despolitizado -en la forma- según las reglas convenidas del debate intelectual. A la inversa, cuánto más dominada sea la posición que ocupa, más tenderá a politizar su discurso y a denunciar el conformismo y el academicismo de los puntos de vista dominantes” (115).

sistemáticamente –como veremos en detalle más adelante– de las instancias de consagración. Se las catalogó de “raras excepciones” por contravenir las estéticas literarias dominantes y, sobre todo, se las relegó a un segundo plano por desfigurar las altas cualidades femeninas en sus relatos<sup>17</sup>. Con su escritura, deformaron los modelos y representaciones tradicionales asignados a las mujeres en la época. Por esa razón, su producción escritural tiene plena correspondencia con las *literaturas proscritas*, ya que fue sancionada como marginal. Jacques Dubois indica que son muy diversas las complejidades y la censura social presentes en la situación de las escritoras:

El discurso femenino, en lo que tiene de específico, ha sido borrado de la literatura de la misma forma que en otros espacios sociales. A pesar del número creciente de mujeres en la carrera literaria [. . .], podemos asegurar, sin temor a equivocarnos, que si estas han recorrido diferentes etapas en la carrera por la consagración, ha sido pagando un precio muy alto: el de no ocupar las posiciones centrales en la institución y el de no practicar los géneros culturalmente mejor dotados. La historia de su marginación queda aún por escribirse. (107)

De ahí que nos interese reconocer, analizar y reflexionar sobre la producción escritural escogida: las prácticas culturales y materiales que han conformado la experiencia política de las mujeres, la emergencia de sus discursos, la diversidad y diferencia de sus propuestas estéticas en el campo cultural hispanoamericano, la posiciones adoptadas respecto a las poéticas dominantes, los encuentros y desencuentros sostenidos con los lineamientos ideológicos del aludido “silencio

---

<sup>17</sup> En uno de los aportes más significativos para la crítica literaria feminista latinoamericana, Lucía Guerra señala respecto a las formas de exclusión contra la escritura de mujeres llevadas a la práctica por la institución literaria que “Hasta la década de 1970 existió en la cultura de Occidente un prejuicio oculto acerca de la literatura escrita por mujeres. Aparte de las dificultades para publicar, hecho que forzó a algunas escritoras del siglo XIX a utilizar un seudónimo masculino, la crítica generalmente no les prestaba atención. Y en caso de que lo hiciera, explicaba y daba un juicio valorativo del texto a partir de una noción estereotípica de lo femenino, destacando aspectos tales como un estilo sutil y poético, la presentación de conflictos de corazón y el esbozo de los trazos íntimos del alma femenina. Lo que ocurría, en esencia, era que a la escritura de mujer, como de cualquier grupo minoritario, no se le reconocía su especificidad. Por el contrario, todos los textos eran valorados desde los parámetros establecidos por los hombres, pertenecientes en su gran mayoría a una élite blanca y letrada” (*Fundamentos teóricos de la crítica feminista* 9).

feminista” –que en la producción de estas escritoras se rompe con dicho silencio–, los pronunciamientos culturales emanados desde el Estado, entre otras posibilidades de disenso que advirtamos en la producción narrativa de Somers, Aldunate y Ocampo. Ellas *logran escribir/decir lo (in)decible en su tiempo*. Incluso se adelantan a debates feministas contemporáneos. Leemos en sus relatos signos que se entretujan contradictoriamente, combaten en la arena textual, tensionan sus propios límites discursivos. En la falta de certezas reside su gran potencia artística.

#### **b) El espacio de las idénticas en la operatividad excluyente falo-logocéntrica**

Con relación a la configuración de espacios de resistencia, son las denominadas minorías quienes han consolidado el contrapoder respecto a los discursos dominantes. La emergencia de una discusión sobre las múltiples exclusiones, agresiones y discriminaciones experimentadas por las mujeres (y otros grupos marginados) en todas las áreas de la sociedad, constituyeron las principales preocupaciones de los movimientos feministas de la segunda mitad del siglo XX. Ellas comenzaron a dismantlar el entramado de preconcepciones sexistas de carácter patriarcal, que articuladas mediante normativas, estrategias, instituciones y esencialmente en las relaciones de poder<sup>18</sup>, situaron a la mujer en un espacio de lo mistificado, lo devaluado, lo silenciado y lo reprimido.

En consecuencia, ingresa con fuerza el debate crítico sobre la desnaturalización de conceptos tales como: la masculinidad, la femineidad y particularmente la sistematización de la

---

<sup>18</sup> Amorós, refiriéndose a reflexiones de Foucault, a propósito del concepto de poder y su vinculación con las mujeres, señala: “Foucault decía: no sabemos muy bien qué es el poder y muchas veces es difícil y muy sutil saber quién lo tiene, pero si algo se ve muy claro y sabemos muy bien es quién no lo tiene. Desde luego, que las mujeres no tenemos poder es muy claro” (47).

subalternidad de género. Desde los años sesenta en adelante, la consigna de la igualdad comienza a desbaratarse. Así, por ejemplo, aunque las mujeres “adquirieron el derecho a participar en la educación, la política y el campo laboral, [. . .] continuaban siendo ciudadanas de segunda categoría, con una mínima representación en las esferas ejecutivas y legislativas de la nación, meros suplementos subordinados” (Guerra 14), incluso en la mayoría de los movimientos sociales contrahegemónicas de la época.

Recordemos que la configuración de los más importantes discursos políticos que han definido la identidad nacional de los diversos países que componen la compleja trama social de América latina, han sido elaborados desde una elite cultural predominantemente masculina. En el diseño de sus programas políticos-culturales, ha excluido a las mujeres o, en el mejor de los casos. La consecuencia de esta *inclusión subordinante* es la integración en el rol de cómplices o ayudantes; promoviendo la legitimación de una voz falo-logocéntrica<sup>19</sup> que invisibiliza a ésta y otras voces del espectro social. Entenderemos como falo-logocentrismo “un modo de producción de significaciones y cuerpos que, en el corro ser cuerpo-ser palabra, regula un sistema de sexo/género [. . .] ‘de imperativo sexual’. Un sistema que en el mismo acto supone opresión a las mujeres y a toda persona que de un modo u otro sea colocada en el lugar de la otredad, la diferencia” (Drucaroff, *Otro logos* 118). De esta manera, las prácticas culturales relativas a las funciones de los sexos contribuyeron al dominio masculino de la política. Empero, las mujeres han aportado significativamente a la producción cultural en diferentes épocas e incluso han participado

---

<sup>19</sup> El falogocentrismo es un concepto acuñado por Jacques Derrida (1975), para referirse a la unión de los términos logocentrismo (poder centrado en el conocimiento) y el falocentrismo (poder adjudicado a los hombres). Ambos solidarizan estratégicamente para estructurar y garantizar el fundamento hegemónico del sistema patriarcal. En consecuencia, el falogocentrismo se ha impuesto como paradigma de conocimiento, especialmente en el campo político y cultural, en el cual, lo femenino se alza como una potencia disruptiva y revulsiva que fisura las conceptualizaciones canonizadas.

activamente en la esfera pública, provocando así tensiones y distensiones en los ordenamientos de la política nacional en cada país que componen la región geopolítica del Cono Sur. Comienzan a exigir una serie de transformaciones gubernamentales y administrativas que alteran las matrices tradicionales de lo político. Bajo un nuevo contexto ideológico y cultural develan que “tras la imagen eufemística de la madre y el ama de casa con una vida plena, la mujer era víctima de una red de preconcepciones sexistas de carácter patriarcal” (Guerra 23).

A través de la configuración de discursos públicos, la figura de los letrados alcanzará gran notoriedad, pues en ellos recayó la labor de definir los proyectos nacionales correspondiente a cada región, lo cual constituyó un importante espacio de poder y privilegio para los sujetos ilustrados. En la elaboración de dicha empresa, según el crítico chileno Grínor Rojo, “El ciudadano, si lo entendemos ahora no solo como el que habita en la *civitas* sino como el que interviene en la *polis*, constituye su expresión política. Como digo, él fue el gran objetivo también de los mejores hombres que han conducido nuestra historia republicana” (14). Es decir, debido a la intervención política del ciudadano y no de la ciudadana, se prolonga<sup>20</sup> un entramado de preconcepciones sexistas de carácter patriarcal, que articuladas mediante normativas, estrategias, instituciones y esencialmente en el despliegue de relaciones de poder, situaron a las mujeres en el espacio de lo mistificado, lo devaluado, lo silenciado y lo reprimido, todos ellos calificativos en los se reconoce la escritura de nuestras autoras. Por ejemplo, los deberes de la maternidad proporcionaron una justificación incuestionable para mantenerlas alejadas de la política e impedir una definición auténtica de su ciudadanía política.

---

<sup>20</sup> No podemos olvidar que los procesos de homogenización e instrumentalización de los sujetos y sus cuerpos derivan del legado Colonial latinoamericano. En la época republicana, estos se perfeccionan e innovan las tecnologías de sujeción en toda la población de América latina.

La historiadora Asunción Lavrín en su investigación titulada *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)* se refiere a la actividad política asignada a las mujeres por el discurso legal en las siguientes palabras:

A fines del siglo XIX, algunos peritos en Derecho Constitucional estimaban que la actividad política era incompatible con las funciones naturales de la mujer en el hogar o, bien, querían ver a la mujer casada excluida del derecho a voto. La oposición al voto femenino proclamaba que la política era una “actividad viril” y que la mujer no necesitaba participar en ella para ser útil a la sociedad. (64)

Uno de los principales fenómenos en que se ha amparado el pensamiento androcéntrico para legitimar esta comprensión de las mujeres, se encuentra en la delimitación y reglamentación del espacio público y el espacio privado. Es dentro de este contexto donde se ubica la filósofa española Celia Amorós. Ella revisa la relación dicotómica entre el espacio público y el privado, categorías que han servido de soporte a las conceptualizaciones ideológicas sobre las nociones de lo femenino y lo masculino. Ambas constituyen para Amorós “una *invariante estructural* que articula las sociedades jerarquizando los espacios” (7) conferidos a hombres y mujeres. Pese a las transformaciones históricas que han experimentado dichos espacios, no se ha observado un cambio en sus directrices distributivas ni sociales. Aquellas actividades altamente valoradas socialmente, dueñas de un gran prestigio, son llevadas a cabo por hombres. Al ser reconocidas por la colectividad, configuran el espacio de lo público, ya que son expuestas al escrutinio social delineando un lugar hegemonizado por la masculinidad. Por el contrario, el espacio de lo privado,

al carecer sus actividades de reconocimiento social, se transforma en una zona de desvalorizaciones provisto de una serie de actividades desarrolladas por mujeres<sup>21</sup>.

Debido a la exigüidad de parámetros objetivables que permitan juzgar los niveles de competencia de las actividades femeninas, desempeñadas en el espacio privado, Amorós propone el concepto de *indiscernibilidad*. Éste consiste en la imposibilidad de establecer pautas homologables que logren extenderse más allá de los límites de lo que *no se ve*. Tal situación implica efectos políticos y filosóficos relevantes, como es el caso de lo acaecido en el espacio de lo privado, donde no recae el *principio de individuación*<sup>22</sup>. En cambio en el espacio público sí se produce dicho principio, pues recordemos que éste se alza como el emplazamiento donde se despliegan las actividades vinculadas al poder, puesto que alcanzan mayor notoriedad en la sociedad. Amorós indica respecto de la cualidad de reconocimiento y su relación con el poder que

Las actividades que se desarrollan en el espacio público suponen el reconocimiento, y éste está íntimamente relacionado con lo que se llama *el poder*. El poder tiene que ser repartido, ha de constituir un pacto, un sistema de relaciones de poder, una red de distribución. Donde quiera que haya poder tiene que haber un sistema de pactos, un sistema de difusión dinámica de ese poder. (9)

---

<sup>21</sup> De manera semejante, Lucía Guerra escribe: “Dentro de una estructura patriarcal que la limita al único rol de madre y esposa, la mujer, sin alternativas en el mundo de Afuera, depende económicamente del hombre, dependencia que se extiende a la esfera de lo legal y lo emocional. Más aún, el único logro verdadero de su existencia está en cumplir la meta del amor y el matrimonio, meta que significa ser elegida por un hombre quien configura su único destino. Mientras el hombre, en sus actividades públicas y trascendentes en las esferas del trabajo, el arte y la política, define su existencia en un Afuera pleno de posibilidades, la mujer sólo puede lograr un sentido para su existencia en el espacio cerrado de la casa en cuanto madre y esposa -dos papeles cuya realización depende, en última instancia, del hombre” (17-18).

<sup>22</sup> En filosofía el principio de individuación designa aquello que condiciona y posibilita la individualidad y concreción de cada ente, además de explicar la pluralidad y diferencia de los individuos. Para Amorós, al interior de lo genérico femenino no se produciría dicho principio, porque forma parte primordial de los espacios públicos, donde cada individuo marca su *ubi* (lugar) y además se apropia de algún sector de dicho espacio.

Al generar determinadas individualidades, apropiaciones de aquellos espacios que constituyen centros de poder, se efectúa un ejercicio ontológico y político del *principio de individuación*. Esto es debido a que se articula el espacio público entendido como dimensión de los iguales o pares (jamás comprendido como una instancia igualitaria). Es aquí donde se desplazan los sujetos de poder, aquellos que aunque no detenten el poder, podrían potencialmente adquirirlo.

En cambio, en el ámbito de lo privado se despliega el sistema de organización que configura el *espacio de las idénticas* (territorio de la *indiscernibilidad*) en el cual no se distribuye nada sustancial relativo al poder, sino que el objeto de repartición, en dicho emplazamiento, lo componen las mujeres. Ante esta situación, no se expresa suficiente discernibilidad para la manifestación del principio de individuación. Es por este motivo que no hay necesidad de marcar el *ubi diferencial*, el que ya se ha asignado al espacio de los iguales (público y masculinizado). Frente a esta zona silenciada de la no-relevancia, debemos precisamente inquirir las vías de acceso al poder público a través de la administración colectiva, tomando decisiones que transgredan todas las construcciones culturales que rigen la sociedad (instituciones políticas, relaciones sociales, cultura, etcétera). Debemos contribuir en la construcción de estrategias y mecanismos de inclusión en el espacio público como ciudadanas, no de segunda, sino con todas las propiedades que contiene esa categoría cívica. Es decir, las mujeres habitantes designadas del *espacio de las idénticas*, les corresponde comenzar a desarticular los bastiones de la hegemonía patriarcal, para, en definitiva, legitimarse y auto-representarse sin la mirada delineadora masculina. Dicho de otra manera, ejercer un discurso-acción política centrado en *relaciones libres entre mujeres*. Estas relaciones “implican la formulación de un nuevo contrato social, organizado no entorno a la identidad femenina (natural o social) sino a la voluntad de formular juicios y promesas con otras mujeres en un espacio público” (Zerilli 73).

Dicho lo anterior, la escritura, como bien señalaba Barthes (1993), es un acto de *solidaridad* y una *función* al fundamentar una relación entre la *creación* y la *sociedad*. Se erige como un campo propicio para la configuración de subjetividades (otras) que desestabilizan las prescripciones del reglamento patriarcal. Precisamente en el caso de las escritoras, han desestabilizado los órdenes androcéntricos de la categoría de *lo literario*, mediante la elaboración de estrategias escriturales, tales como: resignificación de códigos preeminentes, utilización de géneros subvalorados<sup>23</sup> o formatos híbridos, apropiaciones irónicas, inversiones gramaticales, quebrantamiento de los márgenes sociales, pluralidad de voces, entre muchas otras. Sin embargo, la problemática de la dominación de las “mujeres” no se resuelve exclusivamente con la implementación de estrategias escriturales ni tampoco con la utilización de una identidad común y estable contenida en la categoría “mujeres”. Es Judith Butler quien instala en los discursos feministas una importante apertura genealógica de las nociones de sexo, género y deseo, al entenderlas como constructos culturales articulados por instituciones y prácticas discursivas. El discurso, para Butler, es un acto lingüístico y simbólico cuyas consecuencias, claramente definidas, se inscriben sobre los cuerpos<sup>24</sup>. Su atención se posa en las relaciones de poder y su naturalización en formas de identidad. Se trata

---

<sup>23</sup> En el ejercicio de rescatar textos escritos por mujeres, especialmente aquella producción escritural gestada durante el siglo XIX, se han rastreado aquellos discursos designados por las voces canónicas como subgéneros, entre los que se cuentan: los diarios de vida, diarios de viaje, biografías, autobiografías, crónicas y cartas. En relación con esta última, es interesante lo expuesto por Sigrid Weigel, quien señala: “Debido a su carácter privado, la carta es el género que mejor corresponde a su lenguaje visual y asociativo, en el que la espontaneidad y la reflexión no se excluyen mutuamente. En ese género, las jerarquías del discurso masculino, el orden de rango, de significación y de importancia no pueden alcanzarlo” (80).

<sup>24</sup> En su revisión sucinta –y cada cierto tiempo re-actualizada– del desarrollo del pensamiento feminista en el hemisferio norte titulada *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction*, Rosemarie Tong señala: “Although Judith Butler is influenced by many thinkers, she is certainly influenced by Freud, Derrida, and Foucault. In *Gender Trouble*, Butler challenged the general view that sex, gender, and sexuality constitute a seamless web such that if a person biologically female (XX chromosomes), she will display feminine traits and desire men as her sexual partners. Instead, Butler claimed that there is no necessary connection between a person’s sex and person’s gender. [. . .] my actions are limited. I am not permitted to construct my gender and sex Willy-nilly, according to Butler. I am controlled by the scripts society writes about people’s sex and gender” (201). En palabras simples, el género se performa: debo “actuar” como los discursos que definen un género me señalan que debo comportarme.

de una “crítica a la tradición [filosófica occidental] por no haber tomado en cuenta ‘las reglas y prácticas’ que constituyen al sujeto, y lo constituyen de manera tal que la identidad (género) parece ser una sustancia permanente y original” (Zerilli 105).

En *El género en disputa* (1990), Butler manifiesta respecto a la categoría “mujeres” que si la identidad del *sujeto* del feminismo recae en una taxonomía estable y naturalizada denominada “mujer” o su plural “mujeres”, se corre el riesgo de caer en una constante contradicción. En el afán de alcanzar la tan anhelada emancipación, en ese doble gesto, se legitimarían las estructuras de poder de la matriz heterosexual, las cuales crean y limitan las concepciones de género e identidad femeninas. Es por este motivo que se vuelve problemática y refutable la categoría “mujeres”, ya que además no siempre se comporta de manera coherente y congruente el género, pues se encuentra confluído por un devenir de contextos históricos, políticos y culturales. En palabras de Butler: “insistir en la coherencia y la unidad de la categoría de las mujeres ha negado, en efecto, la multitud de intersecciones culturales, sociales y políticas en que se construye el conjunto concreto de ‘mujeres’” (67). Pues bien, si en los sistemas de representación de la cultura occidental las mujeres quedan relegadas al lugar de la no representación a raíz de su incapacidad de configurar un sujeto universal, sí han podido atestar los campos de alteridad, diferencia y exclusión. Según Lucía Guerra, Butler “detecta una red de movilizaciones que la hacen preguntarse cuáles han sido los procedimientos específicos que han configurado una identidad determinada para la mujer” (90). Por consiguiente, no tendría un carácter más efectivo comenzar a dismantelar la reglamentación binaria de la sexualidad, irrumpir en la preceptiva que ha normativizado el género desde una hegemonía heterosexual, y en consecuencia ejecutar transformaciones y desplazamientos que amplíen los límites trazados por el sistema patriarcal. En el caso de la categoría *mujer*, desde esta perspectiva se erigiría como una práctica discursiva activa y abierta a sufrir transformaciones,

intervenciones y resignificaciones, pues al no poseer un principio y final lapidario, no se clausuraría el término.

Sin embargo, este tipo de postulados generó una serie de críticas<sup>25</sup> en las bases del discurso feminista, principalmente de algunos círculos que abogaban por la consolidación de una teoría total, con categorías unificadas que contemplara las aspiraciones sociopolíticas de un grupo identitario coherente, en este caso el de “mujeres”. Por esta razón, acusaron el derrumbe o crisis de la política feminista a raíz de los presupuestos de la teórica estadounidense. No obstante, para Linda M.G Zerelli “el origen de esa crisis no subyace en la pérdida de las mujeres como sujeto del feminismo sino en la idea política como medios-fines, que requiere un sujeto coherente y previamente definido como ése” (82). Es decir, hay que problematizar la búsqueda de libertad política focalizada en la “cuestión del sujeto” apostando a pensar en una práctica feminista inaugural centrada en una construcción-de-mundo plural y no soberana<sup>26</sup>. Esta herencia conflictiva fue un legado de la segunda ola feminista, la cual fijó su interés en la universalidad de conceptos, tales como “femenino” y “mujer”, desplazando las diferencias o particularidades, de donde se infiere que habría una inclinación a suponer las palabras como definiciones autónomas de la práctica o contexto singular, a pesar de que un “concepto [. . .] significará algo para nosotros solamente en, y a través de, una práctica particular en la que el concepto sea aplicado en un contexto específico” (Zerilli 93).

---

<sup>25</sup> Como lo expresa Zerilli: “Las pensadoras de la tercera ola como Butler no causaron sino que diagnosticaron -en términos profundamente críticos y para nada nostálgicos- la pérdida de las mujeres como categoría coherente y fundacional de la praxis feminista [. . .] la intervención crítica de Butler expone los efectos constitutivos del género como una práctica signifiante, y la lógica de exclusión que ésta respalda” (106).

<sup>26</sup> “Por lo tanto, las feministas se ven tentadas por el dogmatismo y el escepticismo, ya sea afirmando aquello que saben que no es así (por ejemplo, ‘las mujeres’ como grupo coherente) o negando la posibilidad de afirmar políticamente algo que se desconoce (por ejemplo, hablar en nombre de las mujeres)” (Zerilli, *El feminismo y el abismo de la libertad* 84).

Un fenómeno similar ocurre con el género. Al ser la estilización reiterada del cuerpo a través de una serie de acontecimientos repetidos, enmarcados en un sistema regulador estricto, se naturaliza su apariencia y contenido, asegurada por el acuerdo de la comunidad. Sin embargo, al implementar exitosamente una *genealogía política de ontologías del género*, deconstruiría la apariencia sustantiva de éste afectando el riguroso marco regulador que lo define. Precisamente, si el género no existe fuera de esas normas que se reiteran y actúan, esto implica que se encuentran sujetas a resignificaciones y renegociaciones. La inestabilidad del reglamento del género constituye una gran oportunidad política de transformación social. En efecto, “la cuestión no es probar que el género no está justificado -en el sentido de fundamentado-, sino mostrar cómo se produce la ilusión de que existe un fundamento para decir la verdad o la falsedad del género y cuáles son sus consecuencias para las políticas feministas” (Zerilli 105).

Para Butler, homologar el sexo a la naturaleza y el género a la cultura, surge a raíz de un número importante de procedimientos de nominación. Ellos se insertan en una red ideológica que en apariencia catapultan al sexo como una categoría anterior al género y políticamente estable, tornando ininteligibles a todos aquellos sujetos que transgreden o alteran la normativa heterosexual. Vale decir, aquella idea respecto a la naturalización del sexo, se ha organizado en un soporte que alberga una dicotomía, pero complementaria, transformando al sexo en un dispositivo invariable del género enmarcado como hemos mencionado anteriormente, desde una matriz heterosexual. Simultáneamente, se cuestiona la frecuente idea del “cuerpo” como un medio pasivo que espera paciente ser inscrito por fuentes culturales (externas a él). No existe un acceso directo a la materialidad del cuerpo sino a través de discursos, prácticas discursivas, prohibiciones (tabú del

incesto, el de la homosexualidad), reglamentos<sup>27</sup>, leyes, entre otros. Butler lo explica de la siguiente manera:

La consideración misma de sexo-como-materia, sexo-como-instrumento de significación-cultural, es una formación discursiva que opera como una base naturalizada para la diferenciación entre naturaleza/cultura y las estrategias de dominación que esa distinción sostiene. La relación binaria entre cultura y naturaleza fomenta una relación jerárquica en la que la primera libremente ‘exige’ un significado a la segunda y, por ese motivo, la convierte en un ‘Otro’ que se adecua a sus propios usos ilimitados, protegiendo la idealidad del significante y la estructura de significación sobre el modelo de dominación. (104)

Con la cita anterior se alude directamente a la diferencia entre el significante y el significado. Se posiciona en un lugar de idealidad al primero. Sin embargo, esa diferencia se desplaza a una zona diseminadora del lenguaje, conduciendo toda referencialidad hacia un descentramiento potencialmente ilimitado. Este movimiento permanente forma oscilaciones de identidades que se abren a la resignificación y recontextualización, echando por tierra la existencia de identidades de género esencialistas o naturalizadas. En consecuencia, la relación entre deseo e identidad no es excluyente uno de la otra ni tampoco unívoca. Esto se manifiesta en que no necesariamente se debe identificar exclusivamente con un género o que el deseo se oriente hacia un género u otro; podría dirigirse a ambos sexos, como en el caso de la bisexualidad. Por esta razón, puede que no se acceda

---

<sup>27</sup> “El guion performativo del género destacado por Butler se puede entender también como ‘el fantasma normativo del sexo’ (fantasma porque el carácter de su construcción cultural se vuelve imperceptible bajo el antifaz de lo natural y también por su carácter persecutorio). Este guion puede definirse como ese conjunto de atributos y prescripciones que constituyen una noción del Yo personal y social y que, al mismo tiempo infunden un concepto del cuerpo en el cual ya se han encarnado los procesos culturales del carácter heterosexual que lo encierran simbólicamente y discursivamente dentro de la oposición binaria de *lo masculino* y *lo femenino*. El guion performativo no sólo implica actuar un rol incorporado a la identidad misma sino también el repudio y rechazo del guion antónimo que, al proyectar lo que no se debe ser, define y reafirma los contornos de *lo masculino* y *lo femenino*” (Guerra 94). Además, “la adopción y actuación de un guion performativo determinado implican también, un repudio fundante como agente activo que incita a la reconfirmación constante de la identidad sexual” (94).

de forma definitiva a la feminidad o masculinidad, permitiendo distribuir, encarnar, combinar y resignificar de manera compleja e inclusive contradictoria el deseo y la identidad de un sujeto. Señala Butler: “Los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, ni reales ni aparentes, ni originales ni derivados. No obstante, como portadores creíbles de esos atributos, los géneros también pueden volverse total y radicalmente *increíbles*” (275, énfasis de Butler). El género se alza como una ficción ataviada de una prescriptiva ley natural, pero que dependiendo de los actores y su audiencia trastocará su argumento y parlamento.

Otra propiedad fundamental del género y que permite efectuar los ejercicios deconstructivos del mismo, es su carácter *performativo* (en el sentido en que la identidad que desean afirmar son invenciones construidas y expresadas mediante políticas corporales y prácticas discursivas, es decir, la cita eficaz de una norma). Por otro lado, el *drag*<sup>28</sup>, entendido como *performance* (la cita paródica de una norma) artística, no reproduce fielmente el contenido inherente del objeto original que supuestamente imita, ya que la exposición del concepto representado es ilusoria. En otras palabras, “cuando hacemos género, seguimos una regla, pero este seguimiento de la regla es invisible para nosotros; cuando vemos *drag*, nos volvemos conscientes de la regla que seguimos cuando hacemos género, y por ende conscientes del hecho de que el género es una performance, no una sustancia” (Zerilli 110). Respecto a la performatividad de género, se entiende debido a que el género es una actuación repetitiva y obligatoria, en función de la normativa extendida por la matriz heterosexual. En consecuencia, la performatividad del género

---

<sup>28</sup> Lucía Guerra prefiere utilizar, para el contexto latinoamericano, el concepto de travesti, la académica chilena apunta: “La figura del travesti resulta, en los planteamientos de Butler, altamente iluminadora. Cuál es la “verdadera” identidad de alguien cuya apariencia exterior es femenina y su cuerpo (o esencia adscrita) posee rasgos anatómicos masculinos. Hasta qué punto, para ese Yo, es necesario invertir los términos para aseverar que su apariencia, o sea, su cuerpo y el género adscrito a ese cuerpo, es masculino no obstante su esencia femenina. Pero no sólo la inversión de estos términos pone en jaque los parámetros epistemológicos de la esencia y la apariencia, el travesti desestabiliza también la distinción entre lo natural y lo artificial, entre lo profundo *intrínseco* y *natural* y la superficie, dicotomías sobre las cuales se construye la identidad genérica” (92-93).

constituye una práctica social en la cual reiteradamente se está negociando con el reglamento del género. Sin embargo, si el deseo, el gesto y el acto se imbrican en el “yo” del actor, entonces las regulaciones políticas y las prácticas disciplinarias, creadas por el género (coherente y congruente) en realidad desaparecen. En efecto, al desestimar el enfoque binario, disciplinador y excluyente de la diferencia sexual, e incluir una perspectiva de género, como una construcción cultural e interdisciplinaria, abre el camino a nuevas lecturas y reconocimiento de otros entramados ideológicos (clase y raza aparecen como factores relevantes en una mirada interseccional del género). En realidad, “lo que ha estado en juego todo el tiempo no es si las convenciones de género son certeras en el sentido de estar permanentemente más allá de toda discusión sino qué clase de discusión entrañarían” (Zerilli 125).

Respecto a la propuesta discursiva de Butler, resulta pertinente vincularla con el concepto de *biopoder* propuesto por Foucault. Esta expresión pretende abordar una “táctica global que caracteriza un conjunto amplio y extenso de técnicas y estrategias, cuya naturaleza es consecuencia de procesos históricos previos y cuyo desenlace siempre parece abierto a modificaciones estratégicas inesperadas” (Castro 320). Dicha tecnología política se expresó desde fines del siglo XVIII, en un control de las masas a través de procesos biológicos o biosociológicos. Es decir, se articuló una invasión política de la vida que se tradujo en la configuración del  *cuerpo-individuo* como una máquina, a la cual es imprescindible disciplinar para volverla dócil y productiva, insertándola como un engranaje más del sistema de sujeción. Otro mecanismo en el que se extiende el *biopoder* es mediante la *biopolítica*, vale decir, el ejercicio de las relaciones de poder sobre la población. De esta manera, se concentrarán todos los esfuerzos en conseguir la regulación de los flujos corporales de la población, por ejemplo a través del control de las tasas de natalidad, los movimientos migratorios o los índices demográficos. En este contexto, la familia alcanzará gran

notoriedad ya que se convertirá en una pieza clave para la obtención de óptimos resultados. Es preciso señalar, empero, la existencia de espacios de resistencia que reclaman el goce de la vida y de sus cuerpos, en clara oposición a las políticas de disciplinamiento y regulación social. Las escrituras femeninas son, sin duda, parte de las primeras manifestaciones de estas resistencias.

### **c) La escritura de mujeres como plataforma política**

En la escritura de mujeres se despliega una multiplicidad de posiciones que el sujeto femenino adopta al enunciar con las posibles tensiones y contradicciones que lo constituyen. En el caso particular de las escritoras, ellas emergen en la escena literaria reclamando su palabra y actuando como sujetos(as) políticos(as). En la dimensión de la escritura, las mujeres no solamente denuncian la opresión del patriarcado sino que, además, producen modos de subjetividad que a lo largo de la historia han sido clausurados por la mirada vigilante masculina. Por este motivo, en una primera etapa las autoras debieron legitimar la existencia ontológica de una producción escritural que daba cuenta de su especificidad genérica, hecho en sí mismo inadmisibile para los círculos crítico/académicos que defendían una concepción purista de la literatura desprovista de atributos sexuales, a pesar de que las valoraciones estéticas re-producidas en esos espacios de autoridad intelectual homogeneizaban el gusto literario en virtud de criterios masculinistas. En ese sentido, “afirmar que la escritura es in/diferente a la diferencia genérico-sexual equivale a complicitarse con las maniobras de generalización del poder establecido que consisten, precisamente, en llevar la masculinidad hegemónica a valerse de lo neutro, de lo impersonal, para ocultar sus exclusiones de género tras la metafísica de lo humano-universal” (Richard “¿Tiene sexo la escritura?” 14-15). En contraste con lo anterior, la literatura despliega un sistema de técnicas, costumbres, modelamientos, discursos, nociones, estándares, entre otros, que favorecería la apropiación cultural

de los individuos fomentando determinadas jerarquías conceptuales que, en varias oportunidades, terminan gestando nacionalismos exacerbados, exclusiones de los denominados sujetos subalternos e inmovilidad en las instituciones democráticas que se muestran al servicio de relaciones de poder entabladas por los grupos dominantes. Como ha demostrado Lucía Guerra en ese primer estadio de visibilización autoral femenina, la crítica literaria replicaba los esquemas del sistema sexo-genero, dimensión que

Influía en las valoraciones de un discurso crítico masculino que se aproximaba al texto literario de mujer con la preconcepción de que no podía ser otra cosa que una sutil expresión del alma femenina. De allí que, en los comentarios críticos sobre la obra de las contadas escritoras que se incluían en el canon, se diera énfasis a los detalles biográficos y anecdóticos, especialmente si estos poseían aspectos sensacionalistas (por ejemplo, los famosos insomnios de Delmira Agustini y el intento de matar a un examante en el caso de María Luisa Bombal<sup>29</sup>). (27)

De modo similar, Edward Said, en “Adversarios, públicos, partidarios y comunidad” propone que en muchos casos la crítica literaria efectúa exclusiones al constituir catálogos o cánones que jerarquizan entre lo aceptable o inaceptable, lo bueno o lo malo, lo logrado o lo insuficiente en un texto literario, lamentablemente autorizando anquilosados criterios estéticos al momento de emitir juicios críticos, porque se encuentran solo unos pocos autorizados para conducir y hacer efectivos los criterios sancionadores. En este sentido, al ingresar a la cultura como un crítico literario o un sujeto que posee atributos positivos (delineados por determinado sistema de valores culturales) también accederá subordinadamente a los influjos del imaginario estatal que se encuentra en

---

<sup>29</sup> Algo similar ocurre con la recepción crítica de Somers, Aldunate y Ocampo. Más adelante nos referiremos a sus perfiles autorales y los juicios críticos que se hicieron sobre sus obras.

constante construcción. Por lo tanto, el discurso literario tendría la particularidad de semiotizar determinado sistema de valores propuesto por un determinado aparato estatal. La función del crítico estaría en analizar cómo se han elaborado, estandarizado y validado conceptos tales como superioridad o inferioridad étnica, ordenamientos de género/clase<sup>30</sup>, la dicotomía oriente-occidente, además de visibilizar y reivindicar a aquellas alteridades que por disentir de los programas estatales han sido relegadas a un segundo plano.

Por esa razón, creemos que existe en una determinada producción escritural de mujeres del Cono Sur la configuración de una política estética que logra semiotizar las zonas y discursos indecibles de las narrativas e imaginarios políticos. A través de la ficción y de la no ficción, podríamos construir una genealogía alternativa a la historia de los programas políticos hegemónicos (lógicas estatales y lógicas partidistas) con el propósito de rastrear los contenidos que dinamizan el saber-poder político de las mujeres. Nos interesa confeccionar una genealogía<sup>31</sup> de

---

<sup>30</sup> Según Lucía Guerra, las preconcepciones sexistas de la crítica literaria formularon una “recepción de la producción literaria de la mujer [que] estuvo marcada tanto por la total omisión como por la incompreensión de toda una zona ideológica y semántica que correspondía a las modelizaciones artísticas de la experiencia femenina. Por consiguiente, una labor de la emergente crítica feminista fue rescatar los textos escritos por mujeres con el objetivo de legitimarlos desde una perspectiva que modificó los parámetros de lo que, hasta entonces, se había postulado como *lo literario*, sin tomar en cuenta que dicha categoría era también la construcción cultural de una élite letrada inserta en las esferas del poder patriarcal. / Defender la existencia legítima de un *corpus* literario femenino implicó, en primera instancia, demostrar que, más allá de la evidente escisión creada por el sistema de clases sociales, la mujer, dispersa en los diferentes estratos de ese sistema, había sido marginada, constituyendo así un grupo minoritario relegado al silencio” (27).

<sup>31</sup> Sergio Albano, siguiendo el trabajo de Michelle Foucault, define el ejercicio genealógico como “procedimiento de análisis e investigación orientado a destacar los eventos y sucesos en su misma singularidad por fuera de todo horizonte finalista y al margen de toda significación. El objetivo específico de la genealogía es la discontinuidad y las recurrencias de los hechos a lo largo de series sucesivas en las cuales emergen. La genealogía no se dirige a rastrear los ‘orígenes’ de una práctica o un discurso, sino que busca en la superficie de los hechos la singularidad de su emergencia. La genealogía, en tanto práctica gris y meticulosa, busca en las sendas complejas de las significaciones acumuladas y depositadas la singularidad de los sucesos para captar su retorno; pero no con miras a trazar su ‘evolución’ sino para investigar sus distintas articulaciones, las distintas escenas en las cuales se han desplegado los sucesos, aún en su momento de ausencia” (88). Del enfoque genealógico nos interesan los siguientes criterios para articular nuestra investigación: “[La] introducción de la aleatoriedad de los acontecimientos y, en consecuencia, disolución de cualquier recurso a la unidad, la identidad o el origen. [La] Descripción de la historia según un modelo de confrontación de fuerzas, [la] constatación de las relaciones entre verdad y poder; [la] comprensión del trabajo analítico como interpretación incesante de elementos nominales, plurales e históricos [y la] definición de esta analítica interpretativa como trabajo sobre la situación presente” (Castro 214).

escritoras que en su producción escritural cuestionen, tensionen, convoquen, enjuicien, intervengan e incomoden las directrices del poder político formal, con el propósito de salir al espacio público y político, empleando diversos procedimientos escriturales que alteran los ordenamientos de género, poder y preceptivas estéticas imperantes. Nuestro objetivo es, precisamente, “reubicar el texto de las mujeres como una parte activa de la tradición cultural con la que ésta dialoga y cuya autoridad interpela, [permitiendo] entender mejor la relación continuidad/ruptura que puede llevar a la “diferencia” a interrumpir los sistemas de identidad y repetición oficiales” (Richard 21) .

Julieta Kirkwood sostenía que “las mujeres habíamos heredado una ‘historia general’ y una historia de nuestra participación en particular (de apoyo), narrada y constituida por los hombres (por la cultura masculina)” (79). A partir de estas reflexiones, decidimos rastrear en el Cono Sur la producción escritural de mujeres para elaborar y comprender los alcances que implica pensar una historia política desde las voces subalternas femeninas. Identificamos en Argentina, Chile y Uruguay textos escritos por mujeres que dislocan las representaciones tradicionales que el discurso político hegemónico patriarcal les ha asignado. Estos tres países han compartido diversas características políticas y económicas importantes, además de su proximidad geográfica. Durante la conformación de los proyectos nacionales que darían sentido a las emergentes repúblicas americanas, los sujetos letrados de estos países procuraron estar en sintonía con los planes de homogeneizar y disciplinar a la población. Posteriormente, hombres dedicados a la democratización social impusieron ciertos cambios claves que derivaron en una apertura, lenta, pero constante, del espacio político y del reconocimiento social, en favor de ciertos grupos que en los primeros años del siglo XX se hallaban al margen de los proyectos nacionales. Uno de esos grupos lo formaban las mujeres, debido a las limitaciones que las costumbres sociales y el sistema

---

jurídico hacían pesar sobre ellas. En el caso de la tradición canónica de la literatura latinoamericana, la producción escritural plasmada por mujeres se “explicaba y daba un juicio valorativo del texto a partir de una noción estereotípica de lo femenino, destacando aspectos tales como un estilo sutil y poético, la presentación de conflictos del corazón y el esbozo de los trazos íntimos del alma femenina” (Guerra 9).

En Argentina, Chile y Uruguay, las escritoras a lo largo de todo el siglo XX construyeron subjetividades diferentes a las identidades impuestas por el pensamiento político oficial. Ellas se dedicaron a producir códigos que utilizaron para decirse y, en otras oportunidades, para des-decirse, creando de paso una nueva visión del quehacer político. Las tensiones y fisuras que ejercen sobre el discurso político e ideológico dominante desde un lugar de enunciación periférico, abren la posibilidad de interpretar las estrategias discursivas de resistencia construidas, consciente o inconscientemente, por las escritoras seleccionadas. De esta manera, resultaría enriquecedor en la lectura de los textos seleccionados revisar, describir e interpretar las negociaciones que realizan con los círculos de poder en la operacionalización de su habla, situación que se ve reflejada en los silencios y omisiones presentes en los textos escritos por mujeres. Según Francesca Gargallo, “la literatura, encadenada por los valores sexuales de la lengua, ha puesto como positivos los símbolos de lo masculino y ha convertido en negativos aquellos adscritos a lo femenino, confiriendo a los hombres movimiento, honor, seguridad, subjetividad, y a las mujeres una amalgama de sensaciones relativas a lo caótico y lo estanco” (98). En el caso de las escritoras latinoamericanas que escribieron durante el siglo XX, éstas empezaron a configurar una escritura que estaba fuertemente determinada por el cuerpo femenino y las maneras en que instituciones como la familia, el Estado, la política, entre otras, modelaron el flujo de sentido femenino. Para Gargallo, “sucedió que las mujeres empezaron a escribir como mujeres, a mirarse, a nombrarse, a explayar con ardor sus

posiciones vitales, siempre políticas, a sentir la injusticia a través de su cuerpo, convirtiéndose así en un cuerpo con una creciente presencia” (99).

Encontramos en el concepto de *literatura menor* de G. Deleuze y F. Guattari, una comprensión de la literatura que realiza una minoría dentro de una lengua mayor, de modo que vuelve a la lengua dominante extranjera a sí misma, llevándola a sus límites a fin de sustraerla de los usos oficiales al servicio del poder. Una literatura menor posee tres características fundamentales: la desterritorialización de la lengua, la conexión del sustrato individual con lo político y el agenciamiento colectivo de enunciación. La “desterritorialización de la lengua” consiste en llegar a “escribir en su propia lengua como un judío checo escribe en alemán” (31). Esto consiste en despojar la lengua de los usos de control y asignación, territorial o identitario, para convertirla en una lengua “nómada” ensayando con ella sobre una línea de fuga. En el caso de los textos que elaboran las escritoras del Cono Sur, creemos que pueden cumplir con esta característica, puesto que *las sujetos*<sup>32</sup> de la enunciación hacen uso de una lengua y espacios masculinos para nombrarse a sí mismas y sus experiencias, lo que las circunscribe a un imaginario eminentemente masculino. Sin embargo, el uso singular que hacen de la lengua escrita permite descentrar el lenguaje de su posición oficial para comenzar a decir aquello que realmente quieren expresar y que con la sintaxis, las expresiones y el lenguaje habitual no es posible designar. En otras palabras, subjetividades otras en resistencia y por lo tanto otros *femeninos-feministas*<sup>33</sup> articulados desde una

---

<sup>32</sup> El corrector gramatical y sintáctico de Microsoft Word subraya esta construcción como aviso de “error”. La propuesta de corrección que sugiere es solo una: debería decir “los sujetos”. ¿Existe otra prueba más evidente sw esta programación automatizada de la gramática, que incluso para hablar de sujetas mujeres nos obliga a nombrarlo en el masculino universal “sujeto”?

<sup>33</sup> Sigo aquí la definición de feminismo de Nelly Richard, quien sostiene: “La ‘feminismo’ mezcla distintos planos de referencia, acción y pensamiento. La palabra “feminismo” alude, primero, a la práctica histórica de los movimientos de mujeres: a la fuerza contestaria y reivindicativa de luchas sociales destinadas a corregir los efectos de la discriminación sexual tanto en las estructuras publicas como en los mundos privados. Además, la palabra ‘feminismo’ evoca la teoría que elaboraron las mujeres, desde la perspectiva de una conciencia de género, para revisar las bases epistemológicas del conocimiento y cuestionar el falso supuesto de imparcialidad del saber que encubre

productividad textual que conciba la identidad como juego representacional. Nelly Richard, siguiendo el trabajo de Deluze-Guattari, sentencia: “cualquier escritura que busca descontrolar las pautas de la discursividad masculina/hegemónica estaría virtualmente compartiendo el ‘devenir-minoritario’ de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (17). La narrativa de Somers, Aldunate y Ocampo erige un tipo de *imaginación crítica* que nos permite pensar otras posibilidades de la reflexión/acción feminista, divergente de las tecnologías de la representación instituida y promotora de modelos o figuras creativas/alternativas a los sistemas de pensamiento hegemónico en pos de un operativo crítico feminista. Después de todo, el feminismo tiene como meta primordial transformar la sociedad androcéntrica, plantear diversos agenciamientos en el proceso de construcción-de-mundo e impulsar nuevas formas de subjetividad política.

Una vez que la desterritorialización de la lengua se ha llevado a cabo, los asuntos individuales se conectan con lo político. Si por un lado las “grandes” literaturas nos presentan el medio social como un plano de fondo sobre el que se desata el conflicto individual, toda literatura menor, en su desafío por una palabra *otra*, busca romper con los poderes establecidos, enfrentándose constantemente a los procesos de sujeción y las relaciones de poder. De este modo, es preciso reconocer en los ejercicios escriturales de nuestro corpus que intentan generar la palabra otra, la existencia de una constante tensión por no dejarse arrastrar-atrapar por los imperativos que la lengua oficial obliga a decir de un modo determinado al hacer uso de ella. Por otro lado, asumir aquella tensión en el ejercicio político de la escritura permite considerar nuestro corpus como evidencia de la sujeción y subjetivación de la que habla Foucault. Tenemos piezas textuales que

---

arbitrariedades, prejuicios y exclusiones tras la máscara filosófica de lo neutro. También, la palabra ‘feminismo’ designa el trabajo crítico de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación, para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales” (*Feminismo, género y diferencia(s)* 7).

resisten a los discursos de poder establecidos porque producen discursos otros –relaciones *otras* con el cuerpo-; esa disidencia en los textos es el resultado de la tensión entre experiencia, lenguaje *otro* y poderes establecidos, lo cual significa la capacidad de la escritura para convertir lo individual en algo político. Para Deleuze y Guattari, una literatura menor no se constituye por sujetos de enunciación aislados con la pretensión de dominar su discurso, puesto que es precisamente a este tipo de matriz que se opone el trabajo de desterritorialización. Una literatura menor busca inventar las condiciones de enunciación colectiva que falta en todas partes; reflejo no de una unidad preexistente, sino de una multiplicidad en devenir. Es un asunto de la comunidad.

La académica chilena Darcie Doll sostiene que es crucial la construcción de genealogías en el contexto de la experiencia/especificidad de la escritura de mujeres, porque “nos permite incluir y hacer visible lo no legitimado respecto de los discursos literarios de mujeres y de los discursos sobre literatura, estudiar las relaciones entre los textos y efectuar el seguimiento y estudio de las estructuras de poder” (88). Es desde ese no-lugar, desde esa ausencia de poder, que las escritoras intentan intervenir y modificar estructuras de funcionamiento social, en un espacio donde su discursividad no tiene una tradición legitimada o inscrita en los sistemas literarios del Cono Sur. Por ello, el discurso literario producido por mujeres potencia y posibilita la emergencia de zonas excluidas del pacto social patriarcal. De esta forma, contribuyen a representar otro saber-poder discursivo que deconstruye la oposición masculino/femenino pues pone sobre la mesa los códigos e inquietudes de la dimensión devaluada en la economía masculina. La urgente necesidad de articular genealogías alternativas a los sistemas literarios administrados por matrices de pensamiento androcéntricas queda demostrada claramente en palabras de Raquel Olea:

El trabajo de construir tradición de mujeres resulta necesario como constitución de un corpus que no podría permanecer en un afuera desinstalado del corpus dominante, pero el

requerimiento de una crítica feminista es construir sentidos de los textos, como productividad cultural que pueda intervenir y ampliar los corpus masculinos, cerrados en corrientes, generaciones, épocas, sin posibilitar cruces y transversalidades textuales. Pienso en una crítica feminista que abra la historia literaria, que quiebre linealidades, cronologías en una producción de lecturas desestructuradas que relacionen significaciones en la productividad del lenguaje, ampliando su rendimiento a otras textualidades minoritarias.

(38)

A partir de lo afirmado por Raquel Olea, nos interesa fijar nuestra atención en tres zonas geográficas del Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay), en diferentes contextos de producción que revelen las fugas estéticas y políticas divergentes de los años 50'- 60'. Pretendemos producir aportes al conocimiento sobre los procedimientos que constituyen las subjetividades de mujeres en el entramado de discursos hegemónicos y minoritarios que son expresados a través de la escritura<sup>34</sup>, en virtud de procesos socio-históricos que mediatizan el pensamiento latinoamericano.

Una pregunta, a partir de lo visto, nos asalta: ¿cómo no dar cuenta de la transformación de los cuerpos, subjetividades e imaginarios si no es a partir de sus propias voces? Además, se despliega una importante relación entre género y epistemología, pues a través de los flujos e interconexiones que definen las relaciones expuestas entre cuerpo y poder podemos preguntarnos por las subjetividades que se imbrican en el cuerpo de las mujeres, revestido y configurado, a partir de múltiples discursos que lo atraen al contexto político. Ahora bien, en el proceso de comprender cualquier fenómeno social contrahegemónico resulta indispensable considerar en nuestra

---

<sup>34</sup> “Si afirmamos que la opresión de géneros y la lucha que nace de ésta también ocurren principalmente en el signo, también movilizan sus sentidos y valoraciones [. . .], estamos afirmando que la lucha de géneros es un motor tan definitorio de la historia humana como la de clases” (Drucaroff 109-110).

aproximación analítica el sustrato racial, la dimensión de clase y género<sup>35</sup>, dado que no debemos borrar o elidir el devenir histórico que afecta de diferentes formas a la heterogénea y conflictiva pluralidad de mujeres. Vale decir, una mujer joven y madre pobladora e indígena experimenta más de un sistema de opresión; en cambio, una joven madre Licenciada en Literatura enfrentará tramas de discriminación sexista y exclusiones intelectuales/laborales en la cultura falo-logocéntrica. La subjetividad, por lo tanto, estaría constituida por las técnicas de poder; ésta se erigiría como un producto, un punto en las intersecciones del discurso. Sin embargo, Foucault señalará “la tensión producida entre el proceso de ‘sujeción’, en virtud de la que el sujeto siempre emerge como resultado de entrecruzamiento de dispositivos, y el proceso de subjetivación, como resistencia al efecto de dichos dispositivos” (Albano 40).

---

<sup>35</sup> Por ejemplo, afirmar los alcances que tiene la discriminación racial en el sistema de opresión sexo-genero “no impide reconocer que cada forma de discriminación genera lógicas específicas que no se pueden subsumir en los modos en que se manifiesta la opresión del hombre sobre la mujer. Estas lógicas y modos pueden y deben estudiarse, denunciarse, para conjurarse en su particularidad” (Drucaroff 147). Por ende, no debemos perder de vista que “la mujer objeto del deseo de otros que teoriza cierto feminismo no sirve para pensar a la mujer negra. Las mujeres libres del patriarcado son intercambiadas en un sistema que las oprime, pero las negras son heredadas, dice Spillers, por esas mujeres o varones blancos” (146).

## Capítulo I: Armonía Somers

### 1.1 Presentación y problematización.

“La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones”.

Ricardo Piglia, *Crítica y Ficción*

En primer lugar, debemos indicar que la materialidad o matriz fundamental del discurso es el lenguaje, el cual al imbricarse con otros discursos activa dispositivos de realización plena del sujeto, esto es, funciona como realizaciones subjetivas donde todas nuestras prácticas lingüísticas estarían dotadas de creatividad. Por lo tanto, el lenguaje constituiría al discurso como un cuerpo social que permite al sujeto tomar un rol activo en la elaboración, recreación o reactualización de, por ejemplo, el sistema literario. Es así como el lenguaje propicia múltiples posibilidades de sentido al llevar a cabo una serie de legitimaciones al interior del texto literario, pues como señala Barthes “el lenguaje no es el predicado de un sujeto, inexpresable, o que aquél serviría para expresar: es el sujeto” (73). Al problema o potencia del lenguaje se suma, en la literatura, el de la ficción y su carácter. Este es el objeto de reflexión del epígrafe de Ricardo Piglia que abre este capítulo. Piglia despliega un problema epistemológico en torno al estatus del concepto de verdad expresado en los textos literarios, es decir, plantea que el discurso literario tendría la aspiración de encontrar una

totalidad a través de múltiples posibilidades y repertorios que el lenguaje prodiga. En ese sentido, el autor argentino sostiene que la literatura es una construcción ficcional que operacionaliza una serie de procedimientos escriturales, los cuales ejercen una poderosa influencia en la realidad y viceversa.

Por lo tanto, no sería para nada extraño que la producción escritural de Armonía Somers configure un discurso ficcional sobre las representaciones disruptivas de lo político. Allí donde se advierte “una relación de poder hay una política y esa política puede ser implementada o interrumpida” (Valcárcel 100). De este modo, logra enfrentarse y enfrentar a los(as) lectores(as) a la placentera deriva semántica que revela nuestro deseo de alcanzar ese espacio, al parecer sin domicilio conocido, donde habitaría un pensamiento político divergente, teniendo en cuenta que, aunque “la literatura está hecha de signos como cualquier otro texto, tiene una particular e intransferible especificidad, pero que al mismo tiempo no renuncie por eso a trazar relaciones entre esos signos ficcionales y los entornos políticos en que se gestaron o leen” (Drucaroff 23). Por consiguiente, el texto literario es un acontecimiento discursivo. Una instancia que una escritora como Armonía Somers aprovecha para seleccionar consciente o inconscientemente elementos propios del sistema literario y también materiales ajenos, puesto que el discurso ficcional implica un entramado social que plantea una pluralidad de sentidos que se desplazan en todas direcciones, como la refracción de la luz. Frente a la enajenación moderna, la narrativa de Somers es “vivir entre dos mundos, recorrer tradiciones, retomarlas y subvertirlas, descorrer velos y desmontar mitos; una exploración en los recursos expresivos que la imaginación ofrece para trascender lo apariencial y producir fracturas en los estereotipos, lecturas múltiples que se condensan y a la vez se expanden infinitamente” (Dalmagro 94).

*La mujer desnuda* (1950) es la novela que marca el debut literario de Armonía Somers en la escena cultural uruguaya. Sin embargo, no constituye su primer escrito. En el año 1948, aunque recién aparece editado cinco años después, escribe “El derrumbamiento”. Aquel relato dará título a su segundo libro, *El derrumbamiento* (1953), colección de cinco relatos (el cuento homónimo, “Réquiem por Goyo Ribera”, “El despojo”, “La puerta violentada” y “Saliva del paraíso”), publicada por Ediciones Salamanca<sup>36</sup>. Luego, el año 1967, Editorial Arca decide reunir bajo el rótulo de *Todos los cuentos 1953-1967*, en dos tomos, sus anteriores libros de cuentos y otros textos inéditos. El tomo I, dispuesto en dos secciones -la primera nominada “I.-El derrumbamiento” y la segunda “II.-” sin título-, recoge las cinco narraciones de *El derrumbamiento* y se integran “Salomón” y “La inmigrante”. Asimismo, el tomo II se estructura en dos series –“III.-Mis hombres flacos” y “IV.-La calle del viento norte”<sup>37</sup>- compuestas por los siguientes relatos: “Las mulas”, “El memorialista”, “El entierro”, “Historia en cinco tiempos”, “La subasta”, “Rabia II”, “La calle del viento norte”, “El ángel planeador”, “Muerte por alacrán”, “El desvío” y “El hombre del túnel”.

En virtud de la particular *imaginación crítica* desplegada en los relatos contenidos en el tomo I de *Todos los cuentos*, pretendemos en esta sección indagar en los aspectos velados o ignorados por la crítica. Sobre todo, analizar la propuesta estética diseñada por Somers quien, a través de su escritura, pone en tela de juicio las violentas representaciones y delineamientos que la cultura androcéntrica ha elaborado sobre las mujeres, a pesar de que no participó en ninguna organización feminista e inclusive mantuvo “una posición alejada de las ideas feministas de

---

<sup>36</sup> En el proceso de investigación revisé el ejemplar donado por Pedro Lastra a la Biblioteca de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Véase el apéndice fotográfico. [Se incluirá en la entrega final]

<sup>37</sup> Editorial Arca en 1963 publica *La calle del viento norte*, segundo libro de relatos de Somers compuesto por los siguientes títulos: “La calle del viento norte”, “El ángel planeador”, “Muerte por alacrán”, “La subasta” y “El hombre del túnel”.

entonces aunque su narrativa resuelve este aspecto de manera diferente” (Dalmagro 82). De ahí que surgen las siguientes interrogantes: ¿De qué manera Armonía Somers produce en su narrativa esa “resolución diferente” que suprimiría su distancia feminista? ¿Cómo su particular configuración del mundo ficcional puede integrarse a un operativo de construcción-de-mundo alternativa? ¿Qué tipo de dislocaciones ejerce su escritura sobre las directrices falo-logocéntricas? ¿Cuáles serían las pulsiones y riesgos latentes en la escritura/cuerpo somersiana? ¿Cómo articula un cuerpo determinado por el orden simbólico materno?

## **1.2 Breves anotaciones biográficas<sup>38</sup> sobre Armonía Somers y su relación con el campo cultural**

Armonía Liropeya Etchepare Locino, bajo el seudónimo de Armonía Somers<sup>39</sup>, se instala en la escena literaria latinoamericana como una escritora osada e innovadora en la tradición de autoras que organizan el catálogo de mujeres que escriben, publican y emplean los poderes de la lengua para enunciar aquellos aspectos de los órdenes de género que se escapan de los constreñimientos de la referencialidad. Al igual que otras escritoras profesionales que gestaron su obra durante el siglo XX, moviéndose entre la docencia y el periodismo, la escritora uruguaya tuvo un doble agenciamiento profesional; por una parte, forjaba un nombre en las letras nacionales y,

---

<sup>38</sup> Para una información más detallada de la biografía de Armonía Somers véase “Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)” de Alvaro J. Risso en *Armonía Somers, papeles críticos* (1990).

<sup>39</sup> Escribe María Cristina Dalmagro, a propósito del seudónimo usado por la escritora uruguaya: “Las apuestas de Armonía se jugaban en el marco de una tradición de construcciones identitarias y de imaginarios colectivos signados por crisis y transformaciones. De allí su necesidad de apelar al seudónimo para proteger su identidad pública más conocida” (*Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers* 51). Dalmagro añade, a propósito de la confluencia de los dos ámbitos profesionales de Somers: “mientras se destacaba en el campo educativo, en el literario tropezó con dificultades, esperables en buena medida por ser mujer y por atreverse a desmontar mitos en relatos extraños, cargados de disconformidad en franca ruptura con la moda dominante” (51).

por otro lado, seguía una carrera de educadora. Esta situación delineó un doble modo de representación en el campo cultural uruguayo, es decir, desde la esfera literaria y docente Armonía Somers “realizó apuestas, definió lugares y pertenencias diferenciadoras” (Dalmagro 48).

Somers nació en Pando, Uruguay, en 1914, y murió en Montevideo en 1994. Hija de padre anarquista (Pedro Etchepare) y de madre católica (María Judith Locino), ambas figuras parentales influyeron fuertemente su escritura, dado que la presencia del linaje paterno<sup>40</sup> y materno en el mundo narrativo de Somers es evidente en varias de sus obras. Se educó en una escuela de su ciudad natal y desde niña manifestó interés por la lectura. Ante la falta de libros infantiles, consigna que leía todo lo que encontraba en la biblioteca de su casa (Darwin, Leopardi, Paracelso, Bakunin, entre otros autores). Desde 1927 viajó a Montevideo para estudiar magisterio en el Instituto Normal y en 1933 obtuvo el título de maestra. Al año siguiente comenzó su ejercicio docente, ampliado más tarde (1939<sup>41</sup>) con su trabajo en la Biblioteca y en el Museo Pedagógico del Uruguay. En 1940 se traslada con su familia a la ciudad de Montevideo y ese mismo año fallece su padre. Hasta la mitad del siglo se desempeñó exclusivamente en la docencia, pero en 1950 inició su carrera de escritora con la publicación de su primera novela *La mujer desnuda*. Se casó en 1955 con Rodolfo A. Henestrosa, con quien vivó hasta el fallecimiento de este en 1982.

---

<sup>40</sup> Resulta revelador cómo la herencia paterna determina la elección del seudónimo escogido por la escritora uruguaya. En primera instancia indica que “el nombre lo tomó del falansterio anarquista al que Fourier llamó Armonía” (Risso 255). Posteriormente declara: “En cuanto al Somers, lo elegí muy apresuradamente para la salida de la revista que publicaría mi novela. Me gustó porque es la raíz de la palabra verano en inglés y alemán, y yo soy muy del verano. Y aunque Armonía no quedaba muy bien con Somers (el nombre debía haber sido alemán), sacarme el nombre me parecía una irreverencia hacia mi padre, que ya había fallecido [. . .]” (255).

<sup>41</sup> Armonía Etchepare Locino desempeñó una reconocida labor no sólo como docente sino también como miembro de la Biblioteca y Museo Pedagógico del Consejo de Enseñanza Primaria y Normal, institución en la que ocupó el cargo de Subdirectora (1957), Directora (1959) y posteriormente el de Directora del Centro de Documentación y Divulgación Pedagógicas. Completó su carrera profesional con la experiencia europea como invitada por los gobiernos de Alemania Federal y de Francia para estudiar centros de reeducación y criminalidad infanto-juvenil. También fue becada por la UNESCO para investigar en París, Dijón, Ginebra y Madrid durante la segunda mitad del año 1964.

Precisamente, la publicación en 1950 de la nouvelle *La mujer desnuda* en la revista *Clima*<sup>42</sup> constituye el debut literario de Somers en los círculos literarios montevideanos. Este acto inaugural escandalizó a la sociedad uruguaya de la época por dos subversivos fenómenos: por una parte, Rebeca Link, protagonista de *La mujer desnuda*, “actúa como un espejo en el cual se ven representados los tabúes, los rituales, las frustraciones y censuras que la educación, la sociedad y la religión imponen al ser humano a lo largo de toda su existencia” (Dalmagro 63); por otra, la audaz escritora oculta la identidad de la maestra Etchepare. Consciente de su transgresión a los ordenamientos simbólicos que definen la acción pública de las “mujeres-maestras”<sup>43</sup>, la maestra prefiere resguardarse en el seudónimo con el objetivo de evitar posibles cuestionamientos a su quehacer docente que impidan el exitoso desarrollo de su carrera académica y, fundamentalmente, no perder el salario correspondiente a sus funciones normativas. Gracias a esta aguda estrategia pudo conjugar las dos actividades profesionales que definieron su figuración pública como intelectual<sup>44</sup>, sin desacatar demasiado las “labores propias de su sexo” (Hutchison), vale decir, su representación pública y literaria quedaba resguardada.

---

<sup>42</sup> Revista dirigida por Artagaveytia, de la cual se editaron dos números, uno en 1949 y el otro en 1950.

<sup>43</sup> Todos los esfuerzos pedagógicos desde mediados del siglo XIX en Latinoamérica se perfilaron en consolidar la noción de que las mujeres tenían una vocación y aptitudes intrínsecas para la educación formal de los jóvenes, y en consecuencia, se animó a muchas jovencitas de las mejores familias para que se transformaran en maestras (Jeffres 278). Los principales valores que representaban el ideal de la “mujer-maestra” a mediados del siglo XX eran: recato, solidez moral, principios éticos y prestigio. De ahí que cualquier transgresión de esos preceptos podía provocar una serie de sanciones sociales en contra de educadoras desobedientes a la norma pedagógica.

<sup>44</sup> En “Cisnes impuros: Rubén Darío y Delmira Agustini”, Sylvia Molloy postula respecto a la construcción de la imagen pública de los escritores finiseculares: “La imagen proyectada es el escritor y también es su máscara: hecha de lo que es, de lo que busca ser y de lo que el público espera que sea. Espejo revelador o escudo defensivo es –en este momento de incipiente profesionalización y comercialización de la literatura en América latina– un producto que se busca ubicar provechosamente. Estas consideraciones, válidas para todo escritor, merecen especial atención en el caso de las mujeres, cuya imagen profesional es (y durante largo tiempo seguirá siendo) más fluctuante, menos estereotipada que la de los hombres. En efecto, si el escritor finisecular participa activamente en la construcción de su persona, la escritora, en una primera instancia, parece hacerlo en menor grado” (155). En el caso particular de la escritora que nos ocupa en este capítulo, podemos afirmar que su performance hermética y enigmática (no frecuentaba reuniones literarias ni presentaciones de libros, además de firmar sus textos literarios bajo seudónimo) fomentó la imagen de misterio casi legendaria de Armonía Somers en el Uruguay de los años 50.

Ángel Rama traza el año 1963, en un artículo titulado “La insólita literatura de Somers: la fascinación del horror”, publicado en el semanario *Marcha*<sup>45</sup>, una elogiada semblanza sobre las arquetípicas características pedagógicas de Armonía Somers. Escribe el autor de *La ciudad letrada*: “[N]ada más magisterial, dulce y hasta convencional que la persona que encubre el seudónimo Armonía Somers, casi el prototipo de la maestra de primeras letras de voz aterciopelada, de empaque maternal, de suave tono vital” (30). Sin embargo, añade presuroso, que esta visión lo confunde porque distingue desaciertos entre la irreprochable maestra y la insólita escritora. Rama declara: “[. . .] he pasado algunas horas conversando con ella en su pulcro escritorio lleno de lustrados objetos bonitos, sin poder desprenderme de la sensación de que esta mujer, este ambiente, estos diálogos, son los irreales, los fantasmagóricos que encubren la auténtica realidad del mundo” (30). Ese enmascaramiento complejiza aún más los roles de género presupuestados para el ejercicio público de la femineidad. En otras palabras, la escritora desborda el espacio institucionalizado de la maestra e interroga críticamente a una sociedad, que responde desconcertada y fascinada ante la escritura somersiana. No obstante, su osada propuesta narrativa no pasó desapercibida por los lectores y críticos de esos años, los cuales quedaron perplejos ante la innovadora irrupción estética de *La mujer desnuda*. Por ese motivo, la recelosa reacción del mundo intelectual supuso que la novela era fruto de una creación colectiva e inclusive llegó a considerarla la “obra de un maníaco

---

<sup>45</sup> El semanario *Marcha* puso especial atención a la cultura y la política desde su primera publicación el año 1939. Además, destacó por otorgar “una importancia mayor a las secciones de literatura, artes, cine, teatro, ideas, historia, etc., las que fueron atendidas en su doble aspecto, informativo y crítico, proporcionando un material indispensable a las clases educadas del país, por lo mismo especialmente a los universitarios, al punto de convertir al semanario en una especie de diario extraoficial de la universidad” (Rama 418-419). La política editorial del semanario no obedeció a los intereses de ningún partido político e indiscutiblemente albergó entre sus páginas el espíritu crítico y la libertad de opinión de sus colaboradores.

o un degenerado, sin que nadie la creyera de una autora ‘mujer’ y menos aún de una destacada ‘maestra’<sup>46</sup>” (Dalmagro 68).

A partir de entonces, Armonía Somers se instala en la arena literaria uruguaya como una escritora profesional que buscó constantemente ser reconocida por su obra. Luego de la publicación de su primera novela le siguieron los siguientes textos: *El derrumbamiento* (1953), *La calle del viento norte y otros cuentos* (1963), *Todos los cuentos: 1953-1967* (1967), *De miedo en miedo: (los manuscritos del río)* (1965), *Un retrato para Dickens* (1969), *Tríptico darwiniano* (1982), *Viaje al corazón del día* (1986), *La rebelión de la flor (antología personal)* (1988) y los cuentos de edición póstuma *El hacedor de girasoles* (1994). Aunque en varias oportunidades la literatura de Armonía Somers fue catalogada de “marginal”, las instituciones culturales sí valoraron su obra y la distinguieron con importantes galardones, entre los que se cuentan: el Primer Premio de Narrativa del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay (1953) por la serie de cuentos de *El derrumbamiento*, el Premio Intendencia Municipal de Montevideo por la novela *Un retrato para Dickens* en 1970, el Candelabro de oro de la B´ Nai B´ Rith del Uruguay en 1986, el Primer Premio del Concurso Literario Municipal por la Intendencia de Montevideo (1987) por la novela *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, y el Premio Anual de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay por el libro *Viaje al corazón del día* el año 1987.

Ahora bien, la relación de Somers con la escena literaria local fue bastante particular, aun cuando su figura se asoció a la “Generación del 45” o “Generación crítica”. Ella prescindió de nexos y filiaciones grupales autodefiniéndose como “no gregaria”<sup>47</sup>. Sin embargo, comparte con

---

<sup>46</sup> Evelyn Picón Garfield, consigna que el campo literario uruguayo de mediados de siglo la “condenó como ‘erotómano talentosa’, ‘pedagoga extraviada’, y ‘criptómana reincidente’ [pero] de un zarpazo ella le despojó [a la literatura uruguaya] de una tradición de pacatería naturalista” (6-7).

<sup>47</sup> Frente a la acusación generalizada de excéntrica y retraída social, Armonía Somers explica en una entrevista fechada el año 1967, publicada en *Extra-El diario joven*, su filiación con estos atributos de la siguiente manera: “me siento, sí,

los escritores de esa generación la crítica a los sistemas culturales hegemónicos y la búsqueda de nuevas técnicas narrativas. El apelativo de “Generación crítica”<sup>48</sup> fue la denominación que el afamado crítico latinoamericano Ángel Rama otorgó a una promoción de escritores(as), entre los cuales se hallaba Juan Carlos Onetti, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Clara Silva, Ida Vitales, etc., que entre sus afirmaciones programáticas se observaba “una educación típicamente liberal, europeísta a la francesa que coincide con la gran irrupción de la filosofía, la literatura y el arte de las vanguardias de entre ambas guerras sobre el continente hispanoamericano, [tiempo en que] van apareciendo a la acción pública los integrantes de la Generación crítica” (414). En un período de treinta años, la Generación crítica produjo un cuantioso repertorio de artistas, catálogo organizado por Rama en dos grandes grupos que tienen como hito fronterizo la crisis político-económica de 1955. Los escritores que conforman la primera promoción comparten proximidad en la fecha de nacimiento. Específicamente, serán integrantes de esta serie aquellos nacidos en el decenio 1915-1925<sup>49</sup> (con las habituales excepciones en las fechas de nacimiento de algunas figuras precursoras de esta generación literaria); en cambio, el decenio que aglutina la segunda promoción va desde

---

muy emparentada con los ‘raros’, porque veo que estamos rotos en la misma forma, me encuentro como en familia con ellos. No abomino de los otros, al contrario, y pienso que a lo mejor estoy traicionándolos al írmeles así, como dicen que me voy, al menos” (“Armonía Somers”).

<sup>48</sup> Rama argumenta respecto a la selección conceptual de “Generación crítica” por sobre la de “Generación del 45” que “las designaciones numéricas poco dicen sobre los procesos socioculturales, mucho menos cuando, como en este caso –generación del 45– no aluden a ninguno de esos cruciales sucesos históricos que como en España justifica la fórmula numérica de ‘los noventaiochistas’ y tampoco representa las correctas fechas de emergencia de un movimiento, los que deben situarse en el bienio 1938-1940, prefiero utilizar la designación Generación crítica” (404)

<sup>49</sup> El listado con los miembros más importantes de esta primera promoción, ordenados por años de nacimiento, según Rama, la conforman: “Clara Silva (1905), Roberto Fabregat Cuneo (1906), Eliseo Salvador Porta (1912), Alejandro Peñasco, Armonía Somers, Washington Lockhart (1914), Arturo Sergio Visca, Mario Arregui (1917), Luis Castelli, Asdrúbal Salsamendi (1918), Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ariel Badano, Daniel Vidart, Julio C. da Rosa, Manuel Claps, Ariel Méndez, Juan José Lacoste (1920), Roberto Ares Pons, Carlos Rama, Antonio Larreta, Emir Rodríguez Monegal (1921), Carlos Maggi (1922), Sarandy Cabrera, Carlos Brandy (1923), Ida Vitale (1924), Humberto Megget, Ricardo Paseyro, Carlos María Gutiérrez, María Inés Silva Vila (1926), Silvia Herrera, José E. Etcheverry, Jacobo Langsner (1927), Saúl Pérez (1929)” (415).

1930 a 1940<sup>50</sup>. Ambos sectores antagonizaron con los antiguos valores que permearon todas las áreas de la cultura nacional. No obstante, en su acometida transitaron por dos vías literarias. Por un lado, privilegiaron los modelos ficcionales del realismo socialista resignificando las preocupaciones sociológicas de la novela naturalista del siglo XIX; por otra parte, intentaron “captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres” (Rama 428) vinculadas a los programas de las vanguardias europeas e hispanoamericanas. En ese sentido, podemos aseverar que Armonía Somers es integrante de la primera promoción de la Generación crítica, mas con diferencias particulares. Su búsqueda estética combina problemáticas socioculturales y el uso de nuevas técnicas literarias, tales como: el monólogo interior, alteraciones en la linealidad temporal del relato o subversiones de género, literarias y sexuales.

Con respecto a las interpelaciones ficcionales de la indócil escritora, su apologetico crítico, Ángel Rama, reconoce la indiscutible contribución literaria de la obra de Somers a las letras orientales -léase, uruguayas, el país de la Banda Oriental-. Por esa razón atiende, apoya y difunde su producción textual. En el artículo de *Marcha* (1963) ya mencionado, afirma que “en una literatura como la uruguaya, tan dominada por las formas tradicionales del realismo, esta mezcla de imaginación hirviente y de detallismo de la realidad más ultrajante establece una órbita distinta, única, cuya fascinación es innegable” (30). Dicha valoración la eleva a la categoría de autora “original”. Empero, tres años más tarde, al reflexionar por las transgresiones que las escritoras uruguayas ejercen en las estructuras míticas de lo femenino, el mismo juicio sobre Somers sufre

---

<sup>50</sup> En el caso de la segunda promoción, Rama incluye los siguientes nombres: “Saúl Ibargoyen Islas, Carlos Flores Mora, Rubén Yacovsky, Washington Benavides, Juan C. Somma, Rubén Cotelo, Iván Kmaid, Omar Prego Gadea, Juan Flo (1930), Mercedes Rein, Luis R. Campodónico, Jorge Onetti, Nancy Bacelo (1931), Circe Maia, Marosa di Giorgio, Alberto Paganini, Silvia Lago, Jesús Guiral (1932), Híber Conteris, Mauricio Rosencof, Horacio Arturo Ferrer, Alejandro Paternain (1933), Gley Eyherabide (1934), Jorge Sclavo, Rogelio Navarro, Mario Traitenberg, Claudio Trobo (1936), Héber Raviolo, Fernando Aínsa, Diego Pérez Pintos (1937), Enrique Elissalde, Salvador Puig (1939) y Eduardo H. Galeano (1940)” (416-417).

importantes modificaciones. En el artículo titulado “Mujeres, dijo el penado alto” publicado en *Marcha* (1966), el crítico literario repara en las estrategias contraculturales desplegadas en la escritura femenina para erradicar los prejuicios y convenciones androcéntricas. Al mismo tiempo atribuye propiedades típicamente patriarcales a la literatura elaborada por mujeres<sup>51</sup>. Entre las particularidades que observa destacan: desconocimiento de metas, predilección por el tono confesional y sensibilidad desbordada (Dalmagro 77). Por otra parte, añade que el carácter inédito de la obra de Somers impide ubicarla en la tradición escritural marginal de las “*criaturas femeninas*”, dado que

Sea cual fuere el grado de adhesión o de rechazo que pretexto esta literatura, creo difícil negar la calidad original profunda que la distingue. Junto a ella, cualquiera de las restantes escritoras parecen convencionales, sacadas de las páginas de una revista femenina ilustrada. Armonía Somers, en cambio, está en la literatura más absurda, aunque sea la más torturada, la más difícil. (Rama 30)

El parecer de Rama antes citado devela que Somers es una “excepcional escritora” porque no se inscribe en la genealogía de narradoras sensibles o intimista. Su rareza la acercaría más a la “auténtica” literatura de corte masculino.

Ahora bien, probablemente la dificultad de intentar clasificar los textos de Somers en la categoría “sentimental” de las “*criaturas femeninas*” exceda las programaciones culturales del discurso falo-logocéntrico y, en realidad, se trate de una tentativa o aproximación analítica crítica del mundo ficcional somersiano, a partir de una tipología de escritura feminista no binaria. Todo

---

<sup>51</sup> En relación con la literatura femenina que insiste en desmarcarse de los parámetros masculinos, la ensayista Helena Araújo apunta sobre la emergencia de una matriz discursiva propia en el caso de las escritoras: “¿Mujeres que escriben? ¿escritura femenina? ¿podrá algún día la mujer expresarse en un lenguaje propio? Lo cierto es que cuando halla su estilo por fuera de las normas convencionales, se arriesga a quedar también por fuera de la literatura” (5).

esto parece ser confirmado al final del artículo. Al momento de reseñar la novela *De miedo en miedo: (los manuscritos del río)*, es notoria su incapacidad de encasillar esta literatura en alguna categoría tradicional, vale decir, le es imposible emplear el repertorio convencional de los ordenamientos simbólicos falo-logocéntricos para determinar, por ejemplo, la autoría de esta novela. Por el contrario, suscita la inquietud para abordarla desde otra óptica desconocida por él. En su desconcierto prefiere abstenerse de proponer tipologías. La irresolución del crítico uruguayo responde a los mecanismos y estrategias que otorgan estabilidad al discurso filosófico occidental, es decir, la organización representacional falo-logocéntrica. Luce Irigaray, en *Especulo de la otra mujer* (2007), verifica el proceso de especula(riza)ción en el cual *lo femenino* funciona como imperativo de negatividad para reflejar y proyectar *lo masculino*. Como complementa Elsa Drucaroff:

“Varón” se es, y en cambio, “mujer” se deviene, que el “otro” sexo funciona imaginariamente como la negatividad del “sexo normal” y, por ende, sólo puede ser visto desde la lógica de *lo mismo*: es “lo mismo” pero “sin”, no es *otra cosa*. Irigaray habla, por lo tanto (jugando con el doble sentido de homo, ya como prefijo griego -igual-, ya como sustantivo latino -hombre- de un *homodominio de la economía de la representación*. (131)

La otredad femenina<sup>52</sup> se articula en la negación de la diferencia y en un pensamiento de estabilidad cultural homogéneo, sustentado en la economía de lo Mismo. De esta forma, la proyección especular masculina, en un doble gesto, erradica del plano ontológico a las mujeres por no ajustarse a la norma visible de significación representacional, pero las necesita para darle sentido a las

---

<sup>52</sup> “Las mujeres entonces no son nada en sí, son las que no tienen pene, pero son al mismo tiempo indispensables para que haya sentido porque funcionan como el reservorio de la negatividad que la dialéctica precisa para desarrollarse, la diferencia que la significación [. . .] exige para existir. Por eso la obsesión masculina por investigarlas” (Drucaroff 131).

conceptualizaciones del logos androcéntrico. Las mujeres se ubicarían en los márgenes del orden simbólico, empleando un lenguaje que no las representa e incomodan, porque “las mujeres están exiliadas de sí mismas al ser incorporadas a una economía/cultura que no les pertenece y con la cual no logran identificarse” (Guerra 64). En definitiva, el falo-logocentrismo es histórico, político y fálico, situación que una escritura descrita como la “más absurda, aunque sea la más torturada, la más difícil” como la de Somers, podría desarrollar tentativas de un logos alternativo que fisure o subvierta el *homodominio de la economía de la representación*.

Dice Irigaray<sup>53</sup> que el erotismo femenino<sup>54</sup> se nutre de una amplia y sensual corporalidad, configurando de ese modo, un espacio de resistencia que desestabiliza la supremacía fálica y plantea un logos alternativo sin centro ni unicidad. En cambio, Rama, al concluir su exposición, expresa que

[. . .] curiosamente, el libro no parece escrito por mujer. Ni tampoco por hombre. Al concluirlo pienso que así puede que nos vean los seres de otro planeta, de esos que tienen tres sexos o necesitan de ocho para acoplarse. Que es casi como reconocer que sigo sin alcanzar el secreto de esta literatura, la posesión intelectual de sus centros animadores, los que se escabullen nerviosamente. (30)

---

<sup>53</sup> El proyecto teórico de Irigaray no estuvo exento de cuestionamientos y polémicas. Se le acusó de “condenar una vez más a las mujeres a la naturaleza, de expulsarnos de la razón; de devolver a nuestros cuerpos al lugar de fetiches que les otorga el falo-logocentrismo; de postular una oposición maquina y dual entre femenino-masculino donde lo femenino es ‘bueno’ y subversivo y lo masculino, ‘malo’ y conservador; en suma, de volver a colocar a las mujeres del lado de la sinrazón, la loca naturaleza y el erotismo, repitiendo -aunque con el signo de valor invertido- el lugar común machista” (Drucaroff 153). Sin embargo, la búsqueda de Irigaray por establecer un imaginario crítico alojado en una escritura/cuerpo sintomática contribuye a la organización de genealogías autorales femeninas y a una construcción-de-mundo feminista des-centrada.

<sup>54</sup> “Mientras la sexualidad del hombre requiere de una mujer, un instrumento o el lenguaje mismo, la mujer se toca y acaricia sin necesidad de ninguna mediación y en una zona anterior a la distinción entre lo activo y lo pasivo porque sus órganos genitales están formados por dos labios en continuo contacto. Por lo tanto, asegura Irigaray, dentro de sí misma la mujer ya es dos en una reciprocidad y contigüidad que hace a ese dos indivisible” (Guerra 67).

Es probable que lo que no logra “alcanzar” a comprender de la obra de Somers sea su autonomía frente a las significaciones falo-logocéntrica.

Como se ha dicho anteriormente, al rechazar las presiones de la institución literaria, específicamente sobre el lenguaje estético que mejor expresará “la sujeción a un realismo en general absorbido por el registro y la denuncia, o también por la grisalla de los días, Somers se centra en personajes inmersos en vivencias, experiencias o conflictos que implicaban cuestiones ontológicas” (Zanetti 2). En otras palabras, no sigue las modas literarias ni las reglas del mercado<sup>55</sup>. Incluso se opone a la poética criollista uruguaya predominante. En su lugar urde una trama de carácter urbano cosmopolita<sup>56</sup>, en la cual “atenta contra las seguridades institucionalizadas y construidas desde perspectivas patriarcales” (Dalmagro 83) con miras a resquebrajar los cimientos instaurados por el sistema sexo-género, empleando una matriz discursiva autónoma e innovadora.

La narrativa de Somers logra conjugar la miseria e injusticia humana, con claros alcances existencialista, para proyectar otro cariz de la orfandad y sujeción en que se encuentran las mujeres. Fundamentalmente, cuestiona el *deber ser* femenino y despliega las potencialidades o sentido del *querer ser*. Por ese motivo, el vínculo entre existencialismo y literatura es atravesado por construcciones oníricas que permiten a sus personajes evidenciar la “profunda experiencia íntima del absolutismo vil, de su habilidad de penetrar en la mente, en el sueño, en la fantasía, en las ficciones [creadas en nuestra cotidianeidad], como si pudieran incluso penetrar el cuerpo”

---

<sup>55</sup> Armonía Somers no estaba interesada en seguir los fenómenos editoriales para alcanzar popularidad entre los lectores. Por ese motivo, rechazó involucrarse en cualquier tipo de “boom” literario, generación literaria o grupo de vanguardia. Así lo reveló en una entrevista publicada en *Extra-El diario joven* (1967): “a mí no me preocupa publicar, y mucho menos si los libros se venden o no. Sé que con mis lectores no hay término medio: o se constata conmigo y me sienten profundamente o me vomitan. Posiblemente los segundos sean la mayoría. No importa” (s/n).

<sup>56</sup> En una entrevista realizada por José Carlos Álvarez para el periódico *La Mañana* (1965) de Montevideo, Armonía Somers reconoce el carácter universal de su narrativa y al referirse en esa oportunidad al ambiente en que se desarrolla el relato *De miedo en miedo: (los manuscritos del río)* declara: “yo nunca nombro en mis narraciones lugares ni ciudades. No me gusta prestar un determinado localismo a mis obras” (12).

(Greenblatt 94). El código de escritura/lectura apuesta a privilegiar directamente la imaginación como modo de expresión de la incomunicación entre hombres y mujeres, dando paso a un universo narrativo absurdo, desolado e incierto. Hay que mencionar, además, que el discurso configurado por la crítica literaria oficial, en la mayoría de las oportunidades, reviste de un carácter homogeneizador las perspectivas sociales, políticas y culturales que pone en disputa la literatura. No obstante, frente a las múltiples relaciones de poder gestadas al interior de instituciones modeladoras del campo cultural, aparecen voces y cuerpos disidentes que fisuran la monumental arquitectura estética e ideológica cimentada por los grupos dominantes. Es indudable que respecto a este escenario en pugna, la literatura opera como agente crítico construyendo un universo antagónico a ese universo de preceptivas hegemónicas. Los escritores y sus proyectos escriturales problematizan los entramados discursivos instaurados por la máquina retórica cultural, pues “el mundo del arte y la literatura establecen la obligada intermediación con lo real” (Rama 397).

De acuerdo a lo anterior, la producción escritural de la uruguaya Armonía Somers tensiona una serie de ordenamientos culturales, entre los que se advierten: las normalizaciones sexo-genéricas, la doble moral ejercida por el discurso religioso, (re)versiones de la memoria, articulación de subjetividades en crisis, una visión del mundo sin sentido, la construcción de personajes abyectos, la representación de la violencia contra los oprimidos, innovaciones en las estrategias discursivas y en el lenguaje literario. Fundamentalmente, encontramos en los textos de esta escritora la elaboración de intersticios sobre las lógicas de pensamiento oficial, que resultan iluminadores en la composición de un ejercicio genealógico, el cual configura itinerarios de lectura críticos respecto a la escritura producida por mujeres en el Cono Sur. Si se toma en cuenta la posición de las mujeres en la sociedad uruguaya de inicios del siglo XX, solamente les era lícito “hablar desde la docencia y mediante un género, la poesía, para expresarse en literatura, aunque en

otros ámbitos el camino fue distinto<sup>57</sup>, pues desde fines del siglo XIX hubo ensayos vinculados a temas femeninos y a la defensa de los derechos de la mujer” (Dalmagro 75). El registro poético<sup>58</sup> se instauró como el canal por excelencia de las enunciaciones femeninas habilitado por la hegemonía masculina.

Por otro lado, los cuentos elaborados por la autora de *El derrumbamiento* configuran una sintaxis que los hacen dignos herederos de la tradición del cuento fantástico latinoamericano, en la cual se inscriben nombres como los de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández y María Luisa Bombal. Es con la poética de esta última escritora que el trabajo de Somers tiene bastantes correspondencias. En primer lugar, ambas escritoras comparten la situación no menor de dedicarse a la confección de cuentos. Desde diferentes códigos estéticos resignifican las jerarquías entre lo masculino y lo femenino, cuestionan las posibilidades de representar la realidad al incorporar elementos fantásticos y oníricos. Asimismo, ponen en duda los presupuestos de la pretendida objetividad positivista que enarbolaron las corrientes neorrealistas dominantes. Además, interpelan en sus ficciones los ordenamientos civilizatorios emanados desde la urbe al representar los espacios del campo y la ciudad en una constante tensión. En relación al caso de la escritora uruguaya, Susana Zanetti señala: “Son muchas las rupturas y los modos de mirar de Armonía Somers. Sus relatos desandan los compartimientos convencionales de narrativa urbana y rural que dividían aguas tanto

---

<sup>57</sup> Sobre este punto, sírvase de ejemplo la laboriosa actividad de mujeres en la prensa conosureña desde principios del siglo XIX en adelante. Recordemos que las mujeres ingresaron a este espacio discursivo, otorgando a sus reflexiones sobre el discurso dominante una clara proyección pública. Los tópicos abordados por la prensa femenina iban desde el rol de la maternidad en la construcción de una sociedad civilizada hasta las relaciones exteriores. El espectro de temáticas es amplio pues sus inquietudes responden a las coyunturas políticas que hipercodificaron sus contextos de producción. Por este motivo, se explica que las primeras publicaciones escritas por y para mujeres se gestaran en los círculos privilegiados de la sociedad, ya que, como sabemos, las tasas de alfabetización eran muy bajas en las primeras décadas del siglo XIX y más aún para las mujeres. Esto, por supuesto, no significó que la cultura de mujeres se depositara exclusivamente en las clases favorecidas.

<sup>58</sup> Entre las poetas uruguayas más desatacas a principios del siglo XX podemos mencionar a: Delmira Agustini, Juana de Ibarbouru y Eugenia Vaz Ferreya.

en la literatura uruguaya como en la latinoamericana, en parte por el desplazamiento incesante que estructura sus textos” (2).

En última instancia, tanto Bombal como Somers expresan en sus narraciones la dificultad que conlleva la operacionalización de la ficción en la realidad, es decir, “la escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente” (Piglia 14). De este modo, por ejemplo, notamos en el cuento “El despojo” la disposición paródica de las lógicas normalizadoras que se diseminan en el espacio de la urbe con el propósito de distribuir los ordenamientos caóticos de la “capital” en la dimensión bárbara del campo. Así se instala la sospecha sobre la insuficiencia de los procesos modernizadores en Latinoamérica. En esta narración, los personajes son profundamente determinados por un cronotopo provinciano<sup>59</sup> saturado de erotismo y violencia, en el cual el protagonista (un peón) muestra una perspectiva sádica pues termina abusando sexualmente de una joven panadera. Sin embargo, en un desplazamiento inesperado al final del relato, la masculinidad hegemónica del protagonista es acosada por una feminidad que reivindica su subjetividad a través de pulsiones corporales ominosas, con el principal objetivo de obtener derecho a la libertad. Así lo hace notar Zanetti:

La violación de una adolescente y luego el extraño encuentro con una campesina que insólitamente lo amamanta constituyen otro ingreso al tema de la violencia, reiterado en la narrativa de Somers con un amplio espectro de significaciones que hacen del crimen y de la violación importantes soportes de lo relatado, desplegados según las subjetividades que los producen o los sufren, como en el cuento que estamos considerando, donde el

---

<sup>59</sup> La noción de "cronotopo" que Bajtín extrapola de la física, expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, que, concebidos en vinculación con el movimiento y la materia, se configuran como sus propiedades, y, así, el tiempo puede ser una coordenada espacial: la cuarta dimensión del espacio. Desde esta perspectiva, Bajtín, en “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.

sometimiento de la mujer se revierte al final en amenaza a la virilidad del personaje, cuya posesión es sello de su identidad. (Zanetti 8)

El mecanismo ficcional de repercusiones culturales elaborado por Somers, manifiesta claramente cómo en los sistemas de representación occidental las mujeres quedan relegadas al lugar de la no representación, a raíz de su incapacidad de configurar un sujeto universal. Por esta razón, han atestado los campos de la alteridad, diferencia y exclusión. No obstante, la campesina con su –tal vez– *leche amarga*<sup>60</sup>, desmantela la reglamentación binaria de la sexualidad, irrumpiendo en la preceptiva que ha normativizado el género desde una hegemonía heterosexual, y en consecuencia ejecuta transformaciones y desplazamientos que amplían los límites trazados por el sistema patriarcal. En el caso de la categoría mujer, este significante en el cuento constituye una práctica discursiva activa y abierta, la cual experimenta transformaciones, intervenciones y subversiones de la lengua. Un fenómeno similar ocurre con el género, al ser la estilización reiterada del cuerpo a través de una serie de acontecimientos repetidos, enmarcados en un sistema regulador estricto, donde se naturaliza su apariencia y contenido. Sin embargo, al implementar exitosamente una genealogía política de ontologías del género, deconstruiría la apariencia sustantiva de este, afectando el riguroso marco regulador que lo define. Precisamente, si el género no existe fuera de esas normas que se reiteran y actúan, esto implica que se encuentran sujetas a resignificaciones y renegociaciones. La inestabilidad del reglamento del género constituye una gran oportunidad política de transformación social.

Los personajes femeninos de “El despojo” parecieran sospechar oscuramente de la contingencia que atraviesa concepciones sobre el deber de guardar —la virginidad, por ejemplo—

---

<sup>60</sup> Ver el interesante trabajo de Rubí Carreño, *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. En este trabajo, la académica chilena elabora una aguda reflexión sobre la presencia del erotismo y la violencia en la tradición literaria chilena.

, de tener y de dar, y de sus lazos con el ejercicio de la fuerza y de la violencia en la vida sexual. Estas concepciones (hetero)normativas implican una significativa crítica a la prepotencia del machismo y a sus inseguridades, a la fatalidad de la desposesión y de las pérdidas. Frente a esto, es posible un saber femenino sobre la incapacidad masculina de amar, que permite a las tres mujeres de “El despojo” la permanencia y el dominio, la “posesión fabulosa”, que el protagonista del cuento siente y que lo retiene, por breve tiempo, en el regreso a su origen, a la “penumbra uterina” experimentada durante el amamantamiento. Este último, se sabe, es otro tipo de comunión particular, gozada y también vivida como una penetración y una invasión —así la denomina—, nacida del acto de dar que, en el corto camino que separa al personaje de la muerte, no acierta a comprender porque su propia vulgaridad lo ciega. En definitiva, “la gramática de Armonía Somers es puntiaguda, zigzagueante, y habrá lector que deba pelearle más de dos veces una frase, hasta descubrir que detrás están las leyes secretas de una sintaxis insólita; en cuanto a las convenciones de la moral común, de eso nada queda y el autor descubre territorios intocados” (Rama 30).

### **1.3 Resignificaciones de la “modélica” Virgen-Madre en “El derrumbamiento”**

Respecto a las múltiples posibilidades recreativas del lenguaje, Armonía Somers elabora con maestría la relación entre ficción y realidad. Específicamente ejecuta a la perfección el movimiento en que la ficción nutre o enriquece a la realidad. De este modo, la escritura ficcionalizada produce un efecto constructivo de los referentes, las versiones y los conceptos de la realidad. La articulación de diversas imágenes de carácter fantástico<sup>61</sup> presentes en “El

---

<sup>61</sup> Según la lectura de Ana María Rodríguez-Villamil en torno a los elementos de corte fantástico en la narrativa somersiana, propone: “Lo fantástico supone entonces, un cuestionamiento y una transgresión de la norma. En Armonía

derrumbamiento” juegan un papel fundamental en la puesta en marcha de la máquina ficcional productora de sentidos plurales en el texto, ya que elaboran y explican todas las posibilidades del lenguaje. Siguiendo a Umberto Eco (2000) debemos recordar que la ficción es una construcción autónoma, vale decir, la consolidación de un mundo posible (autónomo) que despliega sus propios soportes a partir de un modelo entendido como referente. Barthes señala que “el libro es un mundo” (71) y el mundo somersiano está diseminado de citas, traducciones, pastiches, entre otros procedimientos, que cobran sentido en la idea de ficción.

En el año 1953 Armonía Somers publica *El derrumbamiento*<sup>62</sup>, libro de cuentos que le vale una serie de críticas negativas por la “oscuridad” de su prosa, calificativos que se entendían a la luz de su evidente distanciamiento con el imperativo estético de la literatura uruguaya de la época. Nos referimos al arte realista dominante o a los procedimientos sociológicos superpuestos en los códigos literarios. Para el importante crítico Emir Rodríguez Monegal<sup>63</sup>, los escritores de la denominada generación del 45’ debían expresar la crisis moderna de posguerra y, en consecuencia, la producción literaria tendría un claro posicionamiento político frente al conflicto permanente entre las fuerzas inmanentes y constructivas y el poder trascendental que apunta a restaurar el orden. Por ese motivo, las búsquedas literarias debían circunscribirse a desarrollar una literatura nacional que recuperara la noción de lo latinoamericano en un claro diálogo con los

---

Somers esta transgresión se da a través de figuras o situaciones paradójales. Tratándose de un texto literario, la transgresión alcanza no sólo el aspecto semántico sino el sintáctico” (16).

<sup>62</sup> En “Armonía Somers: una trayectoria ejemplar”, Nicasio Perera San Martín informa sobre *El derrumbamiento*: “es un volumen de cuentos que recogía, entre otros, al que le da título al volumen, y que fuera el primer texto escrito por Armonía Somers, así como el primero traducido al francés” (2).

<sup>63</sup> Emir Rodríguez Monegal dirigió la sección de literatura en el importante semanario político-cultural *Marcha* por más de un decenio, específicamente entre los años 1944 y 1957, labores en que lo sucedió Ángel Rama. El sucesor de Rodríguez Monegal rememora el particular modo de abordar las coyunturas literarias que poseía su predecesor: “a él le correspondió la incorporación de escritores internacionales –su conocido anglicismo-, el apoyo a la difusión de Borges y en general del movimiento renovador de *Sur*, la lucha contra la mediocridad de la vida literaria nacional y la proposición de valores del pasado, todo dentro de una muy específica y restricta apreciación de la literatura que lo emparentó al ‘literato puro’” (Rama 419-420).

acontecimientos locales, en sus referentes espaciales: el campo o la ciudad. En ese sentido, la poética de Armonía Somers se escapa considerablemente y la deja, según Rodríguez Monegal, en un estadio inacabado de experimentación temática, situación que le autoriza a ejercer sin ninguna sanción la práctica escritural por la autenticidad de su voz, pero que jamás el aparato crítico oficial la consagrará como “un gran escritor” (219).

Es interesante cómo Rodríguez Monegal clausura las posibilidades de Armonía Somers para transformarse en una escritora profesional, no necesariamente por tensionar los referentes literarios vigentes de la época, sino que su juicio está determinado por la diferencia sexual de la escritora. En cambio, a lo largo de su carrera como crítico literario elogió profusamente la obra de escritores latinoamericanos que desacataron los lineamientos estéticos en boga y, al mismo tiempo, formularon innovadores proyectos narrativos, entre algunos de los bendecidos por Rodríguez Monegal se encuentran: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez y Manuel Puig. Igualmente, este tipo de valoración negativa y prejuiciada no sólo alcanzó a Somers, sino que también afectó a las escritoras uruguayas Clara Silva y María Inés Silva Vila, dado que en el “marco masculino dominante, las mujeres ocupaban un sitio marginal en el campo literario y, aunque compartían reuniones de café, conferencias, publicaciones en revistas, sólo excepcionalmente llegan a gravitar en instancias de consagración” (Dalmagro 80).

En el siguiente fragmento, Rodríguez Monegal nos recuerda el enmascaramiento de la maestra Armonía Liropeya Etchepare Locino y la inviabilidad de convertirse en “un gran escritor” y no en una gran escritora:

Así, Armonía Somers (seudónimo de una maestra uruguaya) irrumpe en el género con un cuento largo, *La mujer desnuda* (1951) y con un libro de relatos, *El derrumbamiento* (1953), que encaran con extraordinaria crudeza temas sexuales, perversiones, delirios, y lo hacen

con un lenguaje irregular desordenado y muchas veces simplemente torpe. Pero lo que da a esta obra (completada en 1963 por *La calle del viento norte*, cuentos, y en 1965 por una novela *De miedo en miedo*) un sitio único en las letras de este período es el ardimiento de la visión que comunica la autora: visión fragmentaria, angustiada, inmersa en el asco del mundo, pero visión a ratos convincente. No creo que Armonía Somers sea *un gran escritor*; creo eso sí que es una voz auténtica. (219)

A su vez, uno de los dispositivos de exclusión utilizados por la crítica fue la masculinización de la escritura elaborada por mujeres, puesto que en el proceso de homogenización efectuado por el campo cultural latinoamericano aquellas pioneras escritoras fueron consideradas intrusas “marisabidillas”. Al desmarcarse de los atributos tradicionalmente asignados a la feminidad (intuición, intimismo, falta de lógica, sentimentalismo, maternidad, entre otros), sus producciones escriturales fueron catalogadas de “viriles”. La autora de “El derrumbamiento” no escapó a este ejercicio crítico, como ejemplifican los comentarios del profesor Jorge Arbeleche, publicados en el periódico *El día*. Para el académico, Somers constituye “un caso solitario en las letras de nuestro país. Una prosa doliente, tanto para el lector como para quien escribe, una literatura casi masculina de profundas connotaciones terrenas” (“El predominio del amor en nuestras letras femeninas”). Otro caso corresponde a las impresiones del periodista José Carlos Álvarez, que alertaban sobre “una curiosa acentuación viril, casi sin desfallecimientos, da la pauta de los recursos de una autora que es capaz de introducirse en ajenas personalidades, haciendo que ellas enfrenten la existencia según su propia visión atormentada” (12).

Mario Benedetti fue otra de las figuras literarias connotadas que desestimó los cuentos contenidos en *El derrumbamiento*. Para el poeta, cuentista y novelista, los relatos de Somers poseían una excesiva afectación estructural, la cual descansaba en una desmesurada

experimentación narrativa de naturaleza vanguardista. Benedetti atribuyó estas deficiencias literarias a una inadecuada lectura de las pretensiosas teorías existencialistas en boga. La disposición narrativa de esos cinco cuentos “era a veces tan débil y confusa que su sentido esencial se desdibujaba; el caos, el delirio de temas y personajes, llegaban a afectar el estilo y a quitarle al lector los asideros mínimos de la atención. En aquel momento, ese desajuste pudo parecer una pose del narrador, una mala digestión de lecturas riesgosas y seductoras” (206). A partir del fragmento anterior, podemos señalar que Armonía Somers ingresa al espacio discursivo de la literatura, otorgando a sus reflexiones sobre el discurso dominante una clara proyección pública y a diferencia del juicio de Benedetti, los cuentos de Somers “se caracterizan por un estilo sincrético del detalle realista, muchas veces macabro, violento y cruel y por un lirismo desgarradamente metafísico y casi de índole alegórica” (Picón Garfield 1). Desde la escritura y la posterior publicación de sus textos/discursos, esta escritora uruguaya articula una voz propia que resignificó las categorías asignadas por la cultura oficial. Los tópicos abordados en el cuento “El derrumbamiento” van desde el rol de la maternidad en la construcción de una sociedad eclesial-patriarcal, burguesa y segregada, hasta las políticas escriturales de su contemporaneidad. Su espectro de temáticas es amplio pues sus inquietudes responden a las coyunturas políticas que hipercodificaron su contexto de producción.

Sin embargo, no toda la recepción crítica de su obra tuvo un carácter receloso. Ángel Rama la incluyó en la antología *Aquí, cien años de raros* (1966), donde la producción literaria de Somers fue catalogada como una compleja trama de planos significativos mediante la creación de imágenes paralelas y libres difíciles de desentrañar. Rama sostiene que los relatos iniciales de Armonía Somers presentan: “un universo material sordo, disonante, una experiencia tensa de la crueldad y la soledad, acercándonos a las zonas del asco, instintos devorantes, a un espectáculo feroz de

descomposición” (428). No obstante, considero que, tal vez, podríamos descartar la dificultad de desentrañar esos planos significativos y desplazarnos a lo largo y ancho de la producción escritural de Somers con una mirada crítica que describa la puesta en marcha de un pensamiento político feminista, ya que, por ejemplo en “El derrumbamiento” operan interpelaciones y tensiones que incomodan las directrices del poder político formal con el propósito de salir al espacio público y político, empleando diversos procedimientos escriturales que alteran los ordenamientos de género, poder y preceptivas estéticas imperantes. En este cuento se resquebrajan los cimientos religioso-patriarcales que han determinado un sistema de valores en el cual las mujeres son configuradas desde un locus cultural como el significante devaluado o silente.

Este texto narra la historia de un negro, llamado Tristán, que luego de cometer un crimen huye durante todo el día en medio de una horrible tempestad, buscando albergue para esquivar a los hombres que lo asedian sin tregua. La imagen inaugural de este cuento expone una connotación inicial que genera en el lector un sentimiento de extrañeza<sup>64</sup>. Tristán maldice a la virgen: “Sigue lloviendo. Maldita virgen, maldita sea” (9), aunque en realidad se trata de un pensamiento que rápidamente es corregido por el(la) narrador(a), dejando en claro que jamás sería verbalizado. “Por eso es que él lo piensa solamente, no podría jamás soltarlo al aire” (9). En su lugar da paso a una amorosa rogativa para obtener la protección divina de “rosa blanca” (virgen). Señala Tristán: “Ayudamé, virgencita, rosa blanca del cerco. Ayudaló al pobre negro que mató a ese bruto blanco, que hizo esa nadita hoy” (9). Esta función sintáctica de doble registro, en la cual se yuxtapone la voz del narrador(a) a la de Tristán, será el modelo narrativo predominante a lo largo del cuento,

---

<sup>64</sup> Nicasio Perera San Martín postula sobre este efecto estético somersiano que “la autora renuncia con frecuencia a expresar, de una frase a otra, las relaciones de causalidad, o desdibuja o trastoca deliberadamente el perfil cronológico de las series secuenciales. Dichos procedimientos, por elipsis, inversión, prolepsis y analepsis o iteración, contribuyen, muchas veces, a engendrar la sensación de lo raro, temática o semánticamente encarnada en lo arbitrario, lo amnésico, lo profético-advinatorio o lo meramente obsesivo, y en otros casos, a crear el efecto humorístico, cuando se resuelve la tensión entre expectativa colmada y decepción” (14).

puesto que se instala una perspectiva del discurso ficcional para luego dar paso a una segunda o tercera versión complementaria, que dará coherencia y ritmo a los acontecimientos dispuestos en el relato. “Esta coherencia se va develando poco a poco y por eso hablamos de coherencias que se captan a posteriori” (Rodríguez-Villamil 77). De esta manera, las significaciones construidas por el lector se amplifican. En ese sentido, observamos una perspectiva multifacética (donde intervienen un narrador(a) que narra en tercera persona y la modulación de otros personajes, por ejemplo: Tristán, el posadero y la virgen). Más adelante veremos la ejecución del perspectivismo plurivalente “mediante varias técnicas estructurales: la alternancia de escenas enfocadas primero en unos personajes, y luego en otros, lo cual reparte el interés del lector entre diversos personajes y escenas” (Picón Garfield 2). Dicha construcción textual enfatiza la precariedad y orfandad en que transitan los personajes. Por ejemplo, mientras Tristán dirige sus pasos en busca de refugio “lleva las manos en los bolsillos, el sombrero hundido hasta los hombros, el viejo traje abrochado hasta donde le han permitido los escasos botones. Aquello, realmente, ya no es un traje, sino un pingajo calado, brillante, resbaladizo como baba” (9-10). Durante este recorrido la lluvia interviene musicalmente augurando la fatalidad del negro y, al mismo tiempo, devela sus estados de conciencia. En estos últimos, progresivamente comienza a identificarse con un espíritu libertario que le permitirá enfrentar ideas preconcebidas respecto a su propio discernimiento y trocar esquemas ontológicos en virtud de un sistema ético más justo: “es entonces cuando puede decirse que llueve hacia dentro del ser, que el mundo ácueo pesa, destroza, disuelve la existencia” (11).

En cuanto a la diversidad de personajes y escenas podemos distinguir las coordenadas de un espacio-tiempo degradado, revestido de un contenido fantasmático y onírico, ausente de profundas descripciones o retratos psicológicos que dan paso a condensaciones simbólicas. Singular adjetivación poética que “ejerce cierta violencia sobre la lengua, representando así, en la

materialidad del texto la función mediadora” (Perera 14). Todos estos elementos se conjugan para organizar el mundo representado, compuesto por referentes inmediatos inspirados en contextos de marginación social, con el fin de interrogar a un sistema de valores culturales cimentado en oposiciones tales como: virgen/ramera, blanco/no-blanco, colonizador/colonizado, apariencia/ser, femenino/masculino, arriba/abajo, etc., provocando desplazamientos, multiplicando asociaciones y complejizando oscuras jerarquías flagelantes. Dicho de otra manera, Somers produce intersticios en la lógica binaria y desarticula un imaginario simbólico esencialista, instalando en su discurso ficcional las voces heterogéneas históricamente invisibilizadas por la cultura oficial. Los límites trazados se difuminan, transmitiendo la inconsistencia de este rígido sistema de representaciones dicotómicas. Todo esto da paso a subjetividades descartadas por nuestra cultura, y a través de un “habla salpicada de analogías donde proliferan los giros locales, dota de carnadura cotidiana a personajes que de otro modo tenderían a ser meramente alegóricos” (Araújo 139), con el fin de exponer la pobreza, supersticiones, prejuicios, profanación de imágenes sacras, deseo, erotismo, desencuentros afectivos, angustias, códigos marginales, figuraciones grotescas, enfermedad y discriminación racial<sup>65</sup>.

Se debe agregar que, respecto a este último elemento mencionado, la trama ficcional de “El derrumbamiento” formula una certera reflexión en torno a la fragilidad de las credenciales que dan soporte a la masculinidad, escrutando el modo tradicional que la cultura falo-logocéntrica ha

---

<sup>65</sup> Según Foucault, existe un fuerte vínculo entre la idea de *sociedad normalizadora* y el problema del *racismo*. En este sentido, podemos observar que el poder de normalización puede echar mano a las antiguas licencias de matar, características del *poder soberano*, sin embargo, esta acción solamente es legitimada en función del imperativo biológico, el cual se traduce en la figura del racismo. Exclusivamente el racismo es el que permite segregar en una *población* a determinados grupos, identificándolos como una amenaza externa, para posteriormente volver admisible darles muerte en nombre de la vida. La política de desaparición sistemática en el racismo no apela exclusivamente al exterminio físico de los individuos: también implica la exclusión de aquellos grupos considerados una amenaza social. Una de las técnicas racistas permite fragmentar el campo biológico, es decir, aislar unos grupos de otros; distribuir a los individuos de una sociedad, entre los merecedores de re-producirse y aquellos que deben ser destruidos por pertenecer a una especie degenerada, ya que representan un peligro (cf. Castro).

empleado para combatir cualquier tipo de amenaza que ponga en entredicho las identidades masculinas. Nos referimos a la violencia, específicamente a la violencia masculina contra otros hombres. Por su parte, Michael Kaufman, en su libro *Hombres. Placer, poder y cambio* (1989), se refiere a la masculinidad como una conducta codificada enmarcada en relaciones de género que, desde una visión Ilustrada de la modernidad, han “aprendido a renegar de los cuerpos, las sexualidades y las vidas emocionales como elementos de una naturaleza ‘animal’ que necesita ser controlada” (Jeleniewski 105). Por esto, los hombres proyectan sus cuerpos como artefactos sometidos a los imperativos de la agresión excedente y la heterosexualidad. La violencia de los hombres contra otros hombres es evidente en la narración de Somers, claro que en este caso los niveles de agresión y hostilidad se organiza unilateralmente, pues la belleza y atlética complexión física de Tristán perturba el autoconcepto viril del posadero que presenta una imagen deforme y tosca, entonces, se observan las repercusiones de una masculinidad rivalizada<sup>66</sup>. Leemos en el relato:

El negro era alto, como si anduviera en zancos. Y él, maldita suerte, de los mínimos. El negro pudo verle la cara. Tenía un rostro blanco, arrugado verticalmente, como un yeso rayado con la uña. De la comisura de los labios hasta la punta de la ceja izquierda, le iba una cicatriz bestial de inconfundible origen. La cicatriz seguía la curvatura de la boca, de finísimo labio, y, a causa de eso, aquello parecía en su conjunto una boca enorme, puesta de través hasta la ceja. Unos ojillos penetrantes, sin pestañas, una nariz roma. (11-12)

---

<sup>66</sup> “En una sociedad patriarcal de represión excedente y clasista, se acumulan grandes cantidades de ansiedad y hostilidad que necesitan ser liberadas. Sin embargo, el temor a las emociones propias y el miedo de perder el control significan que esta liberación sólo tiene lugar en una situación segura” (Kaufman 55).

Después de un intercambio de palabra áspero entre el “patroncito” y Tristán, finalmente, éste logra refugiarse en el albergue regentado por el hombre de la “cicatriz bestial”, previo pago de dos centésimos. Ahí encuentra una estatua de la virgen (Rosa blanca) a la cual solicita su protección divina. Sin embargo, la estructura de la casa cede y es derrumbada por un ventarrón que aplasta al perseguido y sus perseguidores.

El acontecimiento que constituye el núcleo central y más atractivo de esta narración se advierte en la construcción de una subjetividad contra hegemónica, que transgrede los reglamentos de la sexualidad y el género femenino, para colocar en entredicho los límites presupuestados por la Iglesia Católica a la experiencia y existencia femeninas. Específicamente, desestabiliza la imagen cultural clásica de la maternidad-mariana<sup>67</sup> que promovió la instrumentalización del cuerpo femenino, ya que la explotación padecida por las mujeres no se circunscribe exclusivamente al espacio doméstico y laboral. La Iglesia Católica<sup>68</sup> constituye un importante organismo de sujeción femenina, que a su vez valida los mandatos del sistema patriarcal, dado que “la simbiosis de los dos arquetipos (virgen y madre) intenta a la vez divinizar y humanizar a María. Pero tanto la divinización como la humanización se subordina a un destino de dependencia” (Araújo 118). Recordemos que el culto mariano se instala en Latinoamérica inicialmente en el proceso de

---

<sup>67</sup> “Dentro de las posturas críticas a la representación de la Virgen están las que, situadas generalmente en planteamientos feministas, ven en su simbólica y en el modelo femenino que de ella emana, un reforzamiento de la discriminación y subordinación de la mujer. Así por ejemplo, el trabajo pionero de Evelyn Stevens (1973) ha remarcado que el marianismo de América Latina, más que una práctica religiosa es un estereotipo cultural que dota a hombres y a mujeres de determinados atributos y conductas. Así, ella ve que el marianismo y el machismo operarían conjuntamente en el orden social mestizo, en tanto patrones ideales asignados a los géneros. Como estereotipo (espiritualidad, pureza, abnegación, sacrificio, virginidad, maternidad, etc.), el marianismo puede o no realizarse en las practicas cotidianas femeninas; pero lo fundamental es que este ‘ideal’ entregará a todas las mujeres latinoamericanas un fuerte sentido de identidad y de continuidad histórica” (Montecino, *Madres y huachos* 37-38).

<sup>68</sup> Los dispositivos articulados por la Iglesia Católica, para controlar los flujos corporales femeninos, causaron importantes estragos en la sociedad latinoamericana. Un ejemplo de la violación a los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres latinoamericanas se encuentra en el trabajo de Fernando Benítez, *Los demonios en el convento. Sexo y religión en la Nueva España* (1985), el cual grafica plenamente la misoginia y la censura al placer femenino ejercida por los clérigos de la época.

“evangelización” de la población indígena por parte de los colonizadores, como una excusa que alentó una serie de vejaciones y el genocidio del cuerpo físico/cultural indígena. Sin embargo, a lo largo de nuestra historia hemos participado en un proceso de sincretismo respecto a la figura de la Virgen-Madre, adoptando elementos de la cosmogonía indígena e identificándola con energías telúricas o propiedades de fertilidad. Se han levantado una serie de santuarios que tributan la favorable intervención divina en siembras y cosechas locales. Igualmente, se le reconoce como santa patrona de enfermos y desamparados, como muestran las conocidas vírgenes de Guadalupe, La Tirana, Del Carmen, de Chiquinquirá o Luján. En el imprescindible ensayo *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno* (2010), Sonia Montecino afirma que los alcances del sincretismo religioso sobre el símbolo mariano latinoamericano “enuncian en sí mismo los desplazamientos y entrecruzamientos de dos (o más, si consideramos el aporte africano) cosmovisiones que se han hecho síntesis en el plano de la experiencia, pero no en el de la ‘conciencia’” (39).

La tematización de la virgen de “El derrumbamiento” en un primer estadio, reproduce los valores de la feminidad clásica inscritos en el ícono mariano latinoamericano. Así es vista por Tristán al recostarse desnudo en el piso del parador: “Probó antes mirar hacia la niña. Allí permanecía ella, tierna, suave, blanca, velando a los dormidos” (14). La razón judeocristiana y el falo-logocentrismo han deslegitimado el orden simbólico de la madre<sup>69</sup>, alojando en el cuerpo de la Virgen-Madre un origen abstracto que, para el filósofo argentino León Rozitchner, se funda en el terror, donde la lengua paterna destituyó a la lengua materna. Afirma Rozitchner:

---

<sup>69</sup> Luce Irigaray defendió la instalación de una cultura de amor a la madre y el rescate de su ancestral autoridad semiótica como una praxis que dismantelara el homodominio de la representación. Respecto al proyecto teórico de Irigaray, Lucía Guerra señala: “oponiéndose al planteamiento que se articula en Tótem y tabú, el cual consiste en asumir el asesinato del padre como la fundación de la horda con sus consecuentes ritos, Irigaray señala que la teoría psicoanalítica ha omitido un crimen aún más arcaico: el asesinato de la madre para poder instaurar el orden y la polis” (70). A esta apreciación, añade que “A pesar de la potencialidad filosófica y simbólica del cordón umbilical y la maternidad, la ley del Padre ha excluido este primer cuerpo, este primer hogar, este primer amor en beneficio de los privilegios de *lo masculino* que, generalmente, se presenta como lo universal” (71)

La religión cristiana, que es el complemento del terror globalizador que evangeliza al mundo, se apoderó de la infancia arcaica y allí, en el mismo sitio, nos puso una madre nueva, una madre Virgen, para desplazar a la primera, caliente y gozosa, y en lo más profundo de nosotros volvemos a encontrar, como la Iglesia y el poder necesitan, una madre que habla la misma lengua que el espectro del padre. Quedamos sitiados adentro y afuera: no hay escape. Por eso el cristianismo necesita que exista una sola lengua, y que digan lo mismo el adulto y el niño. El ensueño materno fue suplantado por una pesadilla siniestra, para que siendo grandes seamos como niños de pecho nuevamente. (cit. en Drucaroff 210)

Para Elsa Drucaroff, a partir de las reflexiones de Rozitchner sobre una madre gozosa portadora de una lengua materna creadora, con este operativo falo-logocéntrico el cristianismo formula un modelo metafórico mariano carente de erotismo y, esencialmente, no sexual<sup>70</sup>. Pata dicha codificación identaria de fundamento moral, las mujeres debemos identificarnos plenamente y performar su prescripción de conductas. La separación entre maternidad y sexo está inscripta en el inconsciente colectivo de todos y todas, pero son las mujeres que “llevan en su propio cuerpo los efectos maternos de la relación sexual que ejecutaron, pero son obligadas a enorgullecerse del efecto y avergonzarse de la causa. En el orfanato de la razón [. . .], las causas, las practicas materiales, no se enlazan con los efectos” (213).

Por el contrario, la virgen somersiana asedia los emblemas de castidad y pureza contruidos por el discurso e iconografía cristianos. Ella baja del plinto para hablarle a Tristán, quien no sabe

---

<sup>70</sup> “Esta confiscación [del orden simbólico de la madre] es de una perversidad y una eficacia escalofriante: por un lado, destrona a nuestra madre material, poniéndola siempre en falta frente a nosotros y nosotras porque no es virgen, está manchada; y nos da a cambio una madre “perfecta” que habla la lengua abstracta y persecutoria del padre; por el otro, se apropia de la potencia del signo “madre”, porque esta madre virgen fecundada con palabra-espíritu-aire que penetró por su oreja sin tocarla, hizo no obstante las mismas cosas que hicieron nuestras madres, que hacemos nosotras como madres” (Drucaroff 211).

si esto corresponde a un delirio producto de la fiebre o si en realidad puede escuchar los requerimientos de la virgen. La virgen incita al negro a que la toque con el firme propósito de trocar su cuerpo de cera en un cuerpo de carne y hueso, lo que despierta el deseo de Tristán. El(la) narrador(a) del cuento posa la mirada en los pormenores de los acontecimientos, revelados mediante el diálogo sostenido entre los personajes del relato, con el objetivo de evidenciar las circunstancias y particularidades del acontecer femenino de la virgen, lo que nos devuelve el orden simbólico de la Madre que la ley del Padre ha alienado. Empleando un tono beligerante y decidido, la virgen declara: “-Sí, Tristán, y has dicho la palabra. Ellos me mataron al hijo. Me lo matarían de nuevo si él volviera. Y yo no aguanto más esa farsa. Ya no quiero más perlas, más rezos, más lloros<sup>71</sup>, más perfumes, más cantos” (16). Inmediatamente después agrega: “Y debo vivir así, mintiendo con esta sonrisa estúpida que me han puesto en la cara. Tristán, yo no era lo que ellos han pintado. Yo era distinta, y, ciertamente, menos hermosa” (17). En este fragmento detectamos un ejercicio intelectual, una profunda reflexión lúcida e inteligible que se rebela contra las singularidades conferidas por el Absoluto masculino; se desprende un afán de venganza contra los hombres que le impusieron los atavíos paralizantes. La Virgen-Madre de Somers restituye a la madre carnal que habla Rozitchner, postula un modelo de pensamiento basado en las relaciones de contigüidad corporal/escritural, en un imaginario materno basado en la autoridad<sup>72</sup>, no en el poder, el cual expone la presencia de *otro logos* (Drucaroff).

---

<sup>71</sup> “Aparte del rostro y las manos, surge hacia el siglo XIV, el llanto como otro elemento de su fisicalidad restringida, lágrimas y dolor virginal que reiteran nuevamente la función de la Virgen, no como Sujeto sino como otro que sirve de instrumento mediador para hacer más humanamente comprensible y, a nivel afectivo o emocional, el suceso sagrado de la crucifixión” (Guerra, *La mujer fragmentada* 52).

<sup>72</sup> El retorno y recuperación de la autoridad materna “no significa que toda mujer deba ser madre, sino que toda mujer debería (re)aprender a amar a la suya y así recuperar y legitimar un modo de significación, de saber, de pensamiento, de ejercicio de la autoridad que es capaz de tener en tanto potencial integrante de la ‘cadena de la vida’” (Drucaroff 273). Este gesto político implica formar “hijos varones capaces de concebir a sus madres sexuadas, a madres que gozan no solamente acariciándolos a ellos, sino también a otras personas y con otro tipo de caricia: hombres cuyo inconsciente no separe el sexo del afecto” (273).

La figura de la virgen ha sido históricamente concebida con un cuerpo de mujer, delineado con la función de una madre desexualizada, obediente y silente, como indicamos más arriba. En cambio, en este texto se instala la voz de un cuerpo femenino erotizado, ávido de amar, plagado de deseo, el cual transita oscilante frente al objeto deseado, puesto que “cuando desciende a buscar a Tristán, la Virgen contraría el orden convencional de la empresa amorosa, y además desecha un postulado teológico (el de su sexualización), moral (con mediación de un hombre), legal (prófugo) y racial<sup>73</sup> (negro)” (Araújo 144). En la autorepresentación de su sexualidad, la virgen se posiciona activa frente al cuerpo de Tristán. En un movimiento cadencioso, libera su voluptuosidad, estableciendo de esta forma operaciones de transformación en el deseo mismo y las potenciales direcciones que podría tomar éste.

El erotismo y la sexualidad femenina, al igual que la masculina, también pueden sufrir alteraciones, no se puede disponer de ellas como identidades fijas. Para Araújo, la escritura de “Armonía Somers no sólo incita a una interpretación más profunda con respecto al contenido simbólico de la imagen [transgresora de una Virgen erótica], sino [que también] señala aspectos muy importantes de la sexualidad femenina. Esta tradicionalmente analizada y definida por los hombres, le han dado la primacía a la genitalidad, enfatizando la importancia de la penetración” (145). Pero la autora uruguaya pone en primer plano la potencia lubrica de la caricia. Al respecto leemos en su cuento:

---

<sup>73</sup> “En los procesos de colonización política y económica, es corriente que se construya al Otro colonizado como una colectividad anónima que siempre lleva la marca de lo plural y el juicio generalizador. En los signos colectivos de los ‘indios’ o los ‘negros’, se anula toda individualidad diferenciadora para proponer que todos son iguales con respecto a las características físicas e idiosincráticas que el Sujeto colonizador les atribuye para compensar el misterio de no saber qué piensan o cuáles son sus sentimientos. Este enigma ha sido creado por él mismo al devaluar las producciones culturales de otro colonizado que es también feminizado” (Guerra, *La mujer fragmentada* 27).

-¿Has oído, Tristán, y has visto? La casa tambalea de nuevo. Déjate de miedo por un muslo. Sigue, sigue fundiendo.

-Pero es que estamos cerquita del narciso de oro, niña. Es el huerto cerrado. Yo no quiero, no puedo...

-Tócalo Tristán, toca también eso, principalmente eso. Cuando se funda la cera de ahí, ya no necesitarás seguir. Sola se me fundirá la de los pechos, la de la espalda, la del vientre. Hazlo, Tristán, yo necesito también eso (19).

A lo largo del relato, Tristán comienza a recorrer meticulosamente su cuerpo. En ese recorrido deseoso, se detiene en lugares de mayor sensibilidad sexual para ir aumentando su excitación, con la intención de erotizar a su devota virgen, alcanzando así mayor placer. Ella tiene cautivo a Tristán, posee el control absoluto de su voluntad y decide guiarla hasta su centro de placer. Él no opone resistencia al encontrarse en un estado hipnótico. Absorto por el discurso seductor de su madre espiritual, en ese momento, el deseo desborda a ambos personajes de “El derrumbamiento”. El ritmo de la metonimia se altera. La tensión cede. Se abre un espacio de perplejidad que vaticina cómo las pulsiones de vida y de muerte se desplegarán en el cuerpo de la Virgen.

Con esta propuesta emancipadora, Armonía Somers desarticula los andamiajes identitarios articulados y representados por el sistema falo-logocéntrico. Respecto a la poética que expresa la escritora uruguaya en “El derrumbamiento”, la académica Noelia Montoro indica:

No es de extrañar, pues, la predilección de Somers por la poética del dolor, ligada a la presencia de lo corpóreo. Tal vez por ello se ha referido la crítica a su producción como una narrativa que horroriza a causa del sufrimiento implícito o como consecuencia de focalizar lo terrible. La prosa de la autora se recrea en aquellas imágenes, referencias y metáforas

que muestran la crueldad del dolor, del deterioro de la carne o del extravío de la mente. No tiene reparo en expresar en los cuentos la vulnerabilidad del hombre. Su narración aviva el sentimiento de saberse irremediabilmente contingente. Su voz narrativa recurre a elementos morbosos, sin escatimar detalles, con la finalidad de transmitir dicha finitud. (1)

En varios de los cuentos escritos por Armonía Somers, por ejemplo, en “Requiem por Goyo Ribera” o en “La inmigrante”, podemos encontrar la fuerza pulsional erótica que provoca procesos de liberación en sus personajes. Esa liberación se da a través de un erotismo heterosexual que, en otras oportunidades, se articula la potencia de un deseo lésbico. Dicha liberación “aparece como imágenes, como deseos ocultos de los personajes y que poseen un tono siniestro, que emana de muchas de sus páginas” (Montoro 1). Tanto en “El derrumbamiento” como en “Salomón, el próximo texto a comentar, perfilan una imaginación crítica en el discurso literario que aborda la dimensión política del cuerpo.

#### **1.4 “Salomón”: (sub)versiones a la “angélica” maternidad falo-logocéntrica**

El relato titulado “Salomón” inaugura la segunda serie de cuentos que componen el tomo I de *Todos los cuentos (1953-1967)*, colección publicada por Editorial Arca<sup>74</sup> y en la cual dicho texto literario viene a aparecer bajo la categoría de inédito. En este breve relato, Somers elabora una doble codificación significativa que articula una *estrategia* (sub)versiva al régimen de

---

<sup>74</sup> “Arca, dirigida por Ángel Rama y José Pedro Díaz, fue una de las editoriales más prestigiosas, protagonista del auge editorial de Montevideo de la década del sesenta. Otras destacadas fueron Alfa (1960) y Ediciones de la Banda Oriental (1961). Publicar en Arca entrañaba una posición a la que no todas las mujeres accedieron. Casi nos aventuraríamos a decir que, de las mayores [escritoras uruguayas de la época], Somers publicó casi todos sus libros en ella y también Clara Silva dos de sus novelas, pero sin lograr la recepción crítica de Armonía. Ya a fines del sesenta se perfilan con fuerza otras voces, entre ellas, Cristina Peri Rossi, Teresa Porsecanki, Sylvia Lago, Mercedes Rein, aunque en general, sus obras fueron editadas en otros medios” (Dalmagro 86).

*hipermetaforicidad* falo-logocéntrica. La autora pretende ofrecer una tentativa imaginaria a algunas preguntas emergentes y urgentes planteadas por el llamado “silencio feminista” que, a través de una concisa ficción registra la complejidad de las heterogéneas experiencias sociales de mediados del siglo XX en el Cono Sur. Respecto al régimen de hipermetaforicidad, recordemos que Luce Irigaray indicó que, en los procesos de representación producidos por el falo-logocentrismo, lo femenino ha sido ubicado en los márgenes, visto como desperdicio y excedente, incorporada en una sintaxis donde se desplegaría dos modos conflictivos de producción del sentido: nos referimos a la metáfora y la metonimia. Elsa Drucaroff, leyendo impecablemente las consideraciones de la filósofa italiana Luisa Muraro, quien parte de la oposición entre metáfora y metonimia<sup>75</sup>, indica que “todavía hoy el signo se define como sustitución, como lo que está en lugar de otra cosa, el lenguaje es lo que *reemplaza* al mundo; todavía hoy se repite con Lacan, que el signo ‘mata’ lo real, que no hay modo alguno en que la semiosis contacte la materialidad, que entre ella y los signos hay únicamente un abismo infranqueable” (163-164). En cambio, Muraro intuye que en la metonimia se vislumbra la posibilidad política de legitimidad experiencial sobre los discursos hipermetafóricos que intentan negarlas; a lo que añade Drucaroff: “la incapacidad teórica para registrar y comprender la metonimia, dice [Muraro], se debe a que estamos en un régimen hipermetafórico de producción del sentido. Y ese régimen [. . .], está en estrecha relación [con] el modo de producción de personas en el falo-logocentrismo” (165).

---

<sup>75</sup> “¿Qué es una metáfora? Una figura que opera en un eje que Ferdinand de Saussure llamó de las sustituciones, del paradigma. El signo metafórico reemplaza, sustituye, se coloca en lugar de una ausencia y genera un nivel más de abstracción respecto de aquello sobre lo cual irrumpe. La metonimia, en cambio, opera en el eje que Saussure llamó de las contigüidades. El signo metonímico se produce junto a lo que lo genera, se realiza en su presencia, es un desplazamiento respecto de algo inmediato que simultáneamente permanece ahí, su movimiento se da en el sintagma y, por ende, no establece un nivel nuevo de abstracción, es una significación que se produce por su contacto existencial con otra” (Drucaroff 158)

Siguiendo las reflexiones de Terry Eagleton en *El acontecimiento de la literatura* (2013), entenderemos el texto literario como una *estrategia*, vale decir, “la obra de arte literaria proyecta desde sus propias entrañas el propio subtexto histórico e ideológico al que constituye una respuesta estratégica” (218). En ese sentido, nuestra aproximación analítica a la narración de Armonía Somers será desde una labor estratégica, en la cual revisaremos el proyecto transformador. En este caso (des)figura las significaciones tradicionales de la maternidad, que el operativo textual somersiano plantea en “Salomón”. Considerando que el ejercicio escritural de la narradora uruguaya supone desplazamientos transgresores a los ideologemas de género oficiales de la época, incluso cuando la obra literaria revela una unidad utópica de palabra y mundo, ellas -sobre todo las contemporáneas- “no suelen presentar soluciones de manual a los problemas que plantean<sup>76</sup>” (222).

Esta condensada narración, por una parte, invoca e interroga un contexto en el cual las mujeres, principalmente de clase media y profesionales (no olvidemos que Armonía Somers fue una destacada maestra, de una exquisita formación docente y sin hijos) se “aislaron en los suburbios, se encerraron en casas provistas de lavadoras, planchas, batidoras, exprimidores, aspiradoras y se dedicaron a tener hijos y a colmarlos hasta la asfixia, de mimos y pañales para darles sentido a sus solitarias existencias”, señala Lina Meruane en *Contra los hijos* (63). Empero, en muchos casos se sentían angustiadas o deprimidas. En consecuencia, el progreso tecnológico no había facilitado las cosas para las mujeres-madres. La maternidad, en vez de ser un dechado de alegría, seguía siendo una compleja y solitaria responsabilidad depositada exclusivamente en las mujeres. Sin embargo, por otro lado, el relato en la dimensión del orden simbólico prefigura el

---

<sup>76</sup> “El texto no está llamado a suministrar una respuesta en el sentido en que lo hace un diagnóstico médico. Puede sencillamente representar una respuesta a las preguntas que plantea, en lugar de ser una solución literal a ellas. Si hay formas aceptables y no aceptables en que una obra puede resolver un problema, entonces también hay formas aceptables y no aceptables en las que puede dejarlo sin responder” (Eagleton 223).

dominio de la libertad al reivindicar la plasticidad de significaciones culturales femeninas, permitiendo que “lo metafórico y lo metonímico estén en tensión, generen sus diferencias, pero también donde la metonimia no sea la ‘hermana pobre’ y molesta que, en el mejor de los casos, escuchamos sin que nadie nos vea, avergonzados, y en el peor, mantenemos amordazada y lejos” (Drucaroff 178).

Inspirada en un conocido relato bíblico del Antiguo Testamento (Libro I de los Reyes), en el cual Salomón, rey de Israel, emplea su sabio juicio para determinar la “verdadera” madre de un niño que es disputado por dos mujeres (ambas prostitutas). Para zanjar el caso judicial que se le presentaba pide una espada para partir por la mitad a la criatura. Moviada por la abnegación maternal, una de las mujeres le ruega que le perdone la vida al infante cediéndoselo a la otra mujer. En cambio, esta última, impulsada por la ira, exige el desmembramiento en dos del infante. Obrando con justicia salomónica, el rey retorna al menor a los brazos de la mujer que prefería sacrificarse para evitar la muerte del pequeño en manos del monarca. Este episodio bíblico ha sido citado y parafraseado en un número importante de obras literaria y sirvió de base temática para la iconografía medieval en su proyecto religioso mariano. Sin embargo, Armonía Somers resignifica el rol de la maternidad de una manera sagaz y transgresora. Parodiando la trama bíblica, elabora una operación estratégica sobre los materiales de la historia sagrada y los reorganiza de tal manera que, en lugar del justo soberano israelita, quien resolverá el altercado entre dos mujeres es un(a) juez(a) conocida como “barman”<sup>77</sup>. Además, ella decide a favor de la prostituta que cuida al niño

---

<sup>77</sup> El personaje de la mujer “barman” corresponde a lo que Judith Halberstam denominó masculinidades femeninas, las cuales se “consideran las sobras despreciables de la masculinidad dominante, con el fin de que la masculinidad de los hombres pueda aparecer como lo verdadero. Pero lo que entendemos por masculinidad heroica ha sido producido por media de los cuerpos tanto de hombres como de mujeres” (*Masculinidades femeninas* 23). Además, “a diferencia de la feminidad de los hombres, que cumple una especie de función ritual en las culturas de los homosexuales varones, la masculinidad de las mujeres en general es percibida por las culturas normativas heteros y gays como un signo patológico de identificación equivocada, como una inadaptación, como una aspiración a ser y tener un poder que esta siempre fuera de su alcance” (31).

y en contra de la “verdadera” madre, el personaje de la negra vendedora de flores y marihuana. Los acontecimientos del dictamen salomónico en el relato de Somers se vuelven perceptible de un modo nuevo.

Históricamente, la figura de una “verdadera” madre o mejor dicho la idealización realizada por las fantasías masculinas sobre ella, entraña cuidar, abrigar, alimentar, premiar y castigar a, fundamentalmente, un niño y en un segundo orden a una niña. La nutrición, a través de la lactancia materna<sup>78</sup>, se ha alzado como la metáfora por excelencia de los amorosos cuidados maternos, donde el(la) hijo(a) es un ser delicado y feroz que la madre debe procurar proteger como el bien más preciado. Una suerte de santo grial atesorado por una madre humilde y capaz de infinito sacrificio. En contraste con esa encantadora figuración de la lactancia materna<sup>79</sup>, la prostituta custodia del chico se refiere a los pormenores desapacibles de ese proceso de alimentación. Leemos en el cuento: “La boca llena de coágulos lácteos de la criatura le estaba marcando una medalla viscosa entre el surco de los senos. También una sensación sin precedentes como la del olor. La saliva de los tipos que solían dormírsele allí era distinta” (100).

La retórica de la maternidad oficial exige que “la responsabilidad de la mujer-madre era cuidar de la prole a puerta cerrada mientras el hombre salía a la calle para intervenir en la vida que transcurría agitadamente fuera del hogar” (Meruane 39). Fronteras espaciales y culturales que los personajes femeninos de “Salomón” han vadeado. La maternidad en ejercicio no se desarrolla en

---

<sup>78</sup> “La leche es también un signo que, si en sus comienzos subrayaba la humanidad del Niño Dios, devino en símbolo, durante la Edad Media, del eterno misterio del alma cristiana alimentada por la gracia divina. Por otra parte, hacia el siglo XIII proliferan las reliquias en las cuales se guardaba la leche de la virgen, ahora asociada con sus poderes de intercesión y cura milagrosa de las enfermedades. Aunque el pecho virginal se representaba desnudo en la pintura de la época, hacia el siglo XV desaparece del repertorio simbólico en protección de un pudor femenino que aboga por pesadas vestiduras y mantos que hacen de su rostro y sus manos los únicos elementos corporales de la santidad virgen, como signo religioso y social de la castidad sexual femenina” (Guerra, *La mujer fragmentada* 51)

<sup>79</sup> “Miles de madres reales y ficcionales [. . .] hablan de frustrantes tetas vacías, de pezones rotos entre encías crueles, del regocijo de dejar de amamantar” (Meruane 129).

los contornos del espacio doméstico en función de un sistema económico-social donde las mujeres son re-productoras del capital humano, sino que en los oscuros recovecos de los muelles y en un ajetreado café-bar, como lo ilustran este tipo de descripciones: “La prostituta empezó entonces a recorrer la acera en pequeños trechos de ida y vuelta tal un soldado de guardia, balanceo que la criatura interpretó como una invitación al eructo libre y al sueño” (99). En. Otro pasaje se narra que “Miró hacia el interior brumoso del café. La negra se hallaba sentada en una mesa del fondo con varios tipos de su misma y otra pigmentación, y desde allí, como una bruja exorcizando los demonios mediante el humo, le hizo una seña de inteligencia” (100). También este fragmento, donde “Cortó la calle y tomó el empedrado desparejo que conducía a los amarraderos. Sus zapatos empezaron a acusar la sobrecarga del cuerpo. Se los quitó y los arrojó en un sitio que recordaría a la vuelta” (100). En los tres fragmentos anteriores se desestima las proyecciones del modelo mariano de maternidad que relegó a las mujeres a la intimidad del hogar y se perfila el anverso de una maternidad en el espacio público, precarizada y para nada estable.

La redefinición y desacralización del concepto clásico de maternidad, especialmente respecto a sus discursos apologéticos, resulta sumamente disruptivo el personaje de la negra contrabandista de cigarrillos de marihuana (asumimos que sus circunstancias materiales y raciales no le ofrecen muchas alternativas). La madre “verdadera” o si se prefiere madre biológica del infante del relato, personifica a la madre-desnaturalizada o mala-madre que asumió egoístamente otras opciones laborales, lo que las aparta de su rol esencial. Tal vez por ese motivo este cuento ha sido poco explorador por la crítica de la época y haya servido como argumento para respaldar las impresiones negativas sobre la obra literaria de Armonía Somers, aduciendo estar atestada de oscuridad, crueldad y perversión. Pareciera que en los textos literarios de Borges, Donoso, Droguett, Quiroga, Onetti, Sabato y otros, dichos tópicos no se asomaran ni por si acaso, puesto

que no se replica esa valoración negativa solo en virtud de estos temas o tratos en la trama escritural. La negra no es la madre dispuesta a sacrificarlo todo por sus hijos(as) como la del episodio bíblico del Libro I de los Reyes; no obedece los mandatos del tiránico “ángel del hogar” respecto a la placentera maternidad instalada en el imaginario social latinoamericano. No podemos, por supuesto, obliterar el hecho de que todos los elementos de per/versión materna son asignados en un cuerpo femenino racializado. Pero en nuestra lectura *estratégica* del relato apostamos por revisar las demostraciones que redefinen el constructo social de la maternidad y lo expresan en cuanto a su plasticidad, al contrario de la opinión inamovible de su supuesta entusiasta estabilidad. Como bien verifica Lina Meruane al citar el trabajo de la filósofa francesa Élizabeth Badinter, las mujeres francesas pre y post Revolución no tuvieron gran admiración por la dulce y abnegada maternidad:

Aun antes de la Revolución la *famme* francesa solía no pensarse ante todo como madre. Las mujeres de las clases altas y luego medias siempre contaron con nodrizas a quienes les entregaron alegremente los hijos recién nacidos, hijos que cuando crecieran serían puestos en manos de institutrices y luego enviados a internados. Las responsabilidades maternas eran, en buen castellano, socialmente embarazosas para ellas: se esperaba que las féminas de ciertas clases dieran prioridad a sus maridos y a su círculo social y a sus afanes políticos e intelectuales. (47)

También en esta narración hay algunas discrepancias elocuentes entre el proyecto santificado de la maternidad y sus reales implicancias en un contexto marginal carente de nodrizas, institutrices e internados como los consagrados a la maternidad de las clases privilegiadas. Por el contrario, se indica las afinidades secretas y pasiones monstruosas improbables que subyacen en la precaria y arrepentida maternidad de la negra, quien dice: “[. . .] Si no fuera por este hijo de perra, qué negocio redondo- logró balbucear aún-. Tenía que haberme dejado el premio de la noche alguno de aquellos

puercos blancos- agregó perdiendo el equilibrio y arrojándose sobre la portadora del mulatito dormido” (103). Queda constancia abierta de que la bastardía del mulatito, la ilegitimidad de los hijos entonces, y en la actualidad, era objeto de vergüenza y discriminación para la dupla madre-hijo(s). Más aún, significaba “pobreza para las familias regidas por mujeres solas que no tenían con quien dejar a los hijos mientras trabajaban” (Meruane 48).

Por lo anterior, es posible plantear una suerte de socialización de las tareas de crianza ante la falta de apoyo social. La prostituta cuida al niño con la intención de que la negra pueda trabajar. Por supuesto, esta alianza colaborativa no está exenta de conflictos. Comenta la cuidadora del niño:

Había querido simplemente hacerle el favor a la otra, la negra vendedora de flores, pero cuya verdadera especialidad, cigarrillos con marihuana, se hallaba entre piel y corpiño. Porque de acuerdo a algo que se acostumbra a llamar y respetar como ley, le estaba vedado entrar con el chico que había parido de cualquier modo al café de camareras. Pero no le era imposible hacerlo con otro tipo de contrabando.

Un negrito prestado por algunos instantes, qué más remedio, pues, que aceptar el encargo.  
(99)

La protagonista de “Salomón”, pese a cargar con todo el arsenal simbólico de una sexualidad femenina desviada al ejercer la prostitución, en una clara proyección de la imaginación masculina, donde se le ha asignado el operativo antinómico de la “mujer respetable” pese a que muchas veces se presente su trabajo sexual como un efecto de la pobreza o una salida laboral a la exclusión de los proyectos de nación conosureños. La “mujer pública” o de la “calle” que realiza una transacción fugaz y transitoria de su cuerpo, por ejemplo, con clientes que van desde el taximetrista a los policías, los cuales son catalogados como “aquellos degenerados [. . .], que al fin de cuentas

terminaban desvencijando su cama como los otros” (102), dibujan una situación que le permite “conocer lo que está detrás del telón y fachada de lo público y socialmente aprobado” (Guerra, *Ciudad, género e imaginarios urbanos* 104).

Los códigos prescriptivos del placer ilegítimo que ofrece como mercancía corporal, son obliterados por la mirada de los otros al andar por el barrio portuario con el niño en sus brazos. La prostituta transita del arquetipo mujer-pública al de madre-santa. La compañía de la criatura la reviste de una honorabilidad y dignidad que sólo la maternidad puede imprimir al modificar su existencia material en la lógica prostibular callejera, es decir, su significación corporal en el mundo conocido por ella se ha transformado bajo el disfraz de la maternidad. La prostituta añade:

Y fue precisamente desde allí, su primera incursión a pie descalzo en una zona jalonada con hitos de su propia vida, donde comenzó a suceder, a producirse en serie el hecho insólito. Un sujeto de gorra marinera que no se le abalanzaba adelantándole el precio. Un policía olvidado de pedir papeles. Un aire puro y casto robándole el aliento. Y ya no más. Eso, que la noche y sus monstruos la exonerasen del pago de tributos, y todo por un crío maloliente que había despersonalizado su estampa, no eran cosas capaces de entrar así como así en un cerebro acostumbrado. A menos que, de seguir aceptando el salvoconducto falso del negrito, llegara al colmo de la autotraición, el envilecimiento consciente. (100)

En un intento por resolver los dilemas existenciales que esto le trae, comienza a planear el infanticidio del “mulatito de cabello motoso con tono de tabaco rubio” (102), crimen que nunca lleva a cabo porque, de repente, le ilumina la revelación de experimentar la maternidad y el deseo de poseer al niño como si fuera suyo. Este deseo no proviene desde el régimen hipermetafórico sino desde el orden simbólico de la Madre, el cual opera bajo un “orden de producción semiótica en el que lo metonímico no ha sido esclavizado y enmudecido, y lo metafórico puede sustituir el mundo

sin pretender ocultar su resto: el puente” (Drucaroff 180). Somers articula en la figura de la prostituta un símbolo metonímico para señalar la multiplicidad de sentidos que reside en la madre, una “madre” que restablece la conexión entre lo real no semiótico y semiótico.

El alumbramiento de la protagonista plantea un sistema alternativo de pensamiento y una construcción-de-mundo separada de los constructos falo-logocéntricos de la maternidad, puesto que en ese puente metonímico ella se vincula con

[. . .] el contexto, se aglomeran con otros que vienen de la sociedad, de la convención y el consenso, y se construye así un nudo de significación alrededor de la madre que es mucho más estable y poderoso que una simple metonimia, pero no por eso cambia su cualidad básica, no por eso se transforma en la metáfora que es todo símbolo tradicionalmente concebido. (Drucaroff 181)

La prostituta rechaza categóricamente las regulaciones corporales y espaciales impuestas a las “otras madres decentes”. La “autoridad”<sup>80</sup> materna que acaba de experimentar no se transfiere como sacrificio, porque se transmite sin transferirlo o perderlo. Así es descrito por la narradora en el cuento:

Un choque íntimo en pleno vientre la obligó a sostenerse en la columna de cemento, desde donde persistían en bajar los reflejos hasta el cromo del niño. Partiendo del ombligo, comenzó luego a estirarse una especie de boa dormida desde siempre. Era necesario entonces apretar antes al muchachito contra aquello, rasgarse el vientre con él hasta encontrar lo que allí comenzaba a derretirse con la fatalidad de los deshielos. Poseer. Nunca

---

<sup>80</sup> “La autoridad [. . .] no excluye, es algo que le otorgamos a alguien para ciertas situaciones, en ciertos contextos, lo hacemos porque respetamos a esa persona y le reconocemos algo que la hace capaz de llevarnos a aprender lo que sabe” (Drucaroff 187).

lo había experimentado más allá de sus horquillas o sus ligas. Por un breve segundo de claudicación, le pareció que iría a justificar a las otras, las que acababa a pescar en su mentira. Pero no supo que hacer luego con ellas, dejándolas abandonadas en la planicie solitaria de la conciencia donde se murieran de cualquier muerte. (102)

Después que regresa al bar, el/la juez(a) le entrega a la prostituta “la criatura recién parida” (102), que lleva consigo y se la niega a la “verdadera madre” que había considerado al niño como un estorbo. Este inesperado desenlace puede leerse como una expresión temprana a los debates desarrollados por el xenofeminismo<sup>81</sup> sobre las nuevas formas de desfamiliarizar a la familia biológica y, al mismo tiempo, refamiliarizar las redes alternativas de solidaridad e intimidad. Helen Hester, precisando algunos elementos del slogan “¡Hagan parientes, no bebés!” emplazada por Donna Haraway, afirma: “La consigna de producir parentesco, por encima y contra la práctica habitual de hacer bebés, cobra sentido cuando se la entiende como un llamado a priorizar la generación de nuevos tipos de redes de contención, en vez de fomentar la irreflexiva reiteración de lo mismo” (*Xenofeminismo* 69). El niño es confiado a la mujer que ha logrado sintetizar un vínculo de solidaridad, de sociabilidad e intimidad más allá de los vínculos de la familia nuclear.

Utilizando varias secuencias de elisiones, titubeos y evasiones narrativas, la protagonista corrobora que las mujeres pueden pensar desde un logos propio, uno que no se funda en la negación

---

<sup>81</sup> El xenofeminismo (XF) es un feminismo tecnomaterialista, antinaturalista y abolicionista de género. Según Helen Hester, el XF se concibe como un “proyecto para el cual el futuro permanece siempre abierto y constituye el horizonte de posibilidad de una drástica reconfiguración” (*Xenofeminismo* 14). Leemos en la contraportada del libro de Hester: “En 2015 el grupo Laboria Cubonicks publicaba el manifiesto ‘Xenofeminismo: una política por la alienación’, en el que se incitaba a la apropiación de las tecnologías existentes para transformar las condiciones de opresión sociobiológicas del sistema actual. El prefijo *xeno-* refiere a la voluntad de producir un tipo de feminismo que adopte la diversidad sexual más allá de cualquier concepción binaria y que tenga la capacidad de forjar alianzas y modos de solidaridad con lo distinto, lo extraño, lo alienígena. A partir de influencias que van desde el ciberfeminismo, el posthumanismo, el activismo trans, el materialismo y el aceleracionismo, las xenofeministas proyectan un mundo más allá de las nociones de género, sexo, raza, especie y clase, y entienden la naturaleza como un espacio de conflicto atravesado por la tecnología que debe ser reconquistado constantemente, en especial por las mujeres sobre quienes la idea de lo ‘natural’ con su mandato reproductivo pesa de forma aplastante” (Hugo Salas).

sobre ellas mismas, y que muestra las profundas contradicciones del régimen hipermetafórico apostando por un desplazamiento metonímico que no es intolerante a la diferencia. Respecto a esta última idea, hay que subrayar que aparecen casi al final del relato una galería de personajes secundarios que amenazan constantemente los mandatos del sistema sexo-género: una mujer decidida que oficia de “barman” y juez(a) con “bigotes de varón” (104), un ex-amante (el hombre del sombrero) que la adora y respeta en silencio tras una mesa del café-bar, más, según el antiguo amante, un esposo “marica que tiene a rienda corta en el altillo” (104). Esta ficción anticipa la conclusión que postula Elsa Drucaroff, quien leyendo a Butler, puntualiza críticamente:

No se puede hablar de una “matriz de heterosexualidad obligatoria” como una matriz ahistórica. Se puede sí afirmar que hay una cierta matriz común a todo el falo-logocentrismo que clasifica a los cuerpos humanos en dos grupos y los impele a juntarse para reproducirse, juntarse más allá del coito necesario para engendrar, juntarse para constituir una cierta agrupación duradera; esta parte de una materialidad no semiótica sexual que determina negativamente esa clasificación, generando dos conceptos, mujer y varón, cuyas identidades genéricas (materialidades semióticas) han variado históricamente, lo cual equivale a decir que variaron las conformaciones subjetivas de sus deseos y que lo que hoy entendemos como identidad heterosexual del “hombre” y la “mujer” existe así desde hace poco. (301)

En consecuencia, tal vez, desde nuestra contemporaneidad no alcancen a constituir una posibilidad de abyección los personajes confeccionados por Armonía Somers. No obstante, a la luz de su contexto de producción si funcionan como peligrosas subjetividades per-versas en el esquema sexo-género de la década de los años cincuenta y sesenta. A continuación, revisaremos en “La

inmigrante” otra muestra de sexualidad “anormal” o “desviada” de los ordenamientos semióticos y no semióticos del sistema falo-logocéntrico.

### 1.5. Erotismo lésbico en “La inmigrante”

La representación de las prácticas sexuales lésbicas ha estado considerablemente invisibilizada en la mayoría de las expresiones culturales. La literatura no es la excepción<sup>82</sup>. Silenciadas, ocultas y marcadas por lo prohibido, parecería que las lesbianas no existen. Sin embargo, cada vez son más las célebres mujeres lesbianas que abandonan el mote de excepcionalidad y consolidan una genealogía cultural lesbiana.

Si en el último tiempo, en el área de las ciencias se ha promovido la divulgación de ilustres científicas para el conocimiento de nuevas generaciones de niñas(es) que apuesten por desarrollar carreras profesionales vinculadas a esas disciplinas, me parece imprescindible rescatar y abordar críticamente textos literarios que expongan las pasiones y amores entre mujeres. El no ser inteligible a nivel de lo nombrado, lo concebible y lo imaginable, ha significado para muchas mujeres lesbianas no contar con modelos que representen su experiencias sexo-afectivas en el mundo. Es probable que esta situación se deba “a la escasa participación que tuvieron las mujeres en la producción cultural y al aislamiento de las lesbianas en un ámbito privado que impidió el sentido de comunidad y la creación de cartografías secretas” (Guerra, *Ciudad, género e*

---

<sup>82</sup> “En el caso específico de Latinoamérica, la exclusión ha sido aún mayor que en Europa o Estados Unidos y en antologías y estudios críticos recientes desde perspectiva de la crítica *queer*, se hace evidente la abismante mayoría de textos escritos por autores gay. Es más, en el caso de escritoras que lograron un reconocimiento público, tales como Teresa de la Parra y Gabriela Mistral, la experiencia lesbiana se mantuvo en estricto silencio y sólo se aludió a ella en una escritura tangencial o a nivel de un sub-texto que sólo ahora se empieza a descifrar” (Guerra, *Ciudad, género e imaginarios urbanos* 209).

*imaginarios urbanos* 208-209). Pese a las exclusiones y la enfática reserva de las representaciones del lesbianismo en el entramado cultural latinoamericano, el cuerpo lesbiano, desde una forma alternativa de deseo, se ha erigido como una subjetividad disidente a la matriz de heterosexualidad obligatoria<sup>83</sup>. Por esa razón, necesita de “producciones culturales que operen como fuerza disgregante de los paradigmas hegemónicos y sus dispositivos de captura que hacen invisibles muchos [. . .] cuerpos” (Flores, *Tropismos de la disidencia* 41). Raquel Olea, al revisar la presencia de una sujeto lesbiana en la literatura chilena, revela que:

La ausencia de un cuerpo lesbiano invita a pensar en el don de su silencio, en el habla de una voz carente, como acusación muda al temor y la práctica de la clausura en una sociedad que se protege de ver y oír lo que amenaza sus ordenamientos, en la negación de dar derechos y carta de ciudadanía a los cuerpos que buscan situarse fuera del régimen de la sexualidad dominante y la estructura familiar. (173)

Dicho lo anterior, nos proponemos explorar las prácticas del deseo femenino entre mujeres que abre nuevas posibilidades políticas del cuerpo lesbiano en el relato que cierra la segunda serie de narraciones de *Todos los cuentos* (1953-1967), tomo I, de Armonía Somers. Para el análisis, tendremos en cuenta que “la escritura es también cuerpo, tanto en el sentido de corpus (inscripción material de la letra que se convierte en objeto susceptible de ser analizado) como de ese cuerpo narrante que ha sufrido otras inscripciones” (Guerra, *Ciudad, género e imaginarios urbanos* 215).

---

<sup>83</sup> “La antropóloga Gayle Rubin, en 1975, elabora la noción de heterosexualidad obligatoria. Denuncia que la heterosexualidad es un régimen político normalizador y normativo; que el tabú del incesto, al instaurar la exogamia, funda lo social a través del intercambio de mujeres y, además, divide el universo de la elección sexual en categorías de compañeros permitidos y prohibidos. Propone como una verdadera salida a tal situación el activar una revolución en el parentesco, con el objetivo de erradicar el derecho de los hombres sobre las mujeres. Apuesta por una sociedad andrógina, sin género” (Fernández-Martorell, *Capitalismo y cuerpo* 129-130).

El cuento titulado “La inmigrante” (1966) está organizado en diecinueve cartas (todas organizadas bajo la numeración romana) y diez acotaciones, las cuales van revelando la fuerte atracción sexo-afectiva entre la jefa general de una tienda departamental y una joven vendedora que acaban de emplear<sup>84</sup>. Habría que señalar que el itinerario marcado por las voces narrativas ejerce una comprensión conceptual de las tensiones provocadas en los órdenes de clase y género. De tal modo, la poética de Somers se distancia notablemente de la novela naturalista y realista del siglo XX. Los conflictos sociales, morales y religiosos son abandonados para adentrarse en tópicos referentes a las dimensiones más interiores de las mujeres. Por ejemplo, en el cuento se expresa claramente la crítica a la sociedad burguesa uruguaya, en primer término, por el feroz ataque que la encargada de la tienda profiere a las esposas de oligarcas nacionales en virtud de dejarle en claro a Violeta<sup>85</sup> el tradicional antagonismo que existe entre ellas, originarias de una clase media trabajadora, y las mujeres que encarnan los valores burgueses convencionales. Esta declaración de principios tiene como principal motivación disipar la angustia que experimenta la joven vendedora en su nuevo puesto de trabajo: “Mejor dejar a las señoras de ese tipo especial que se vayan donde entraron, con sus alhajas rutilantes, su chofer en la puerta, sus cuatro apellidos. No podría esperar ni siquiera hasta luego para decirte que, a pesar de todo, nuestra dignidad debe seguir funcionando.

---

<sup>84</sup> El vínculo sexo-afectivo entre las protagonistas de “La inmigrante” nos rememora a la novela *Carol* (1989) de Patricia Highsmith, la cual apareció en 1951 como *El precio de la sal* y bajo el seudónimo de Claire Morgan, ya que fue duramente criticada por los editores de la época a raíz de su temática lésbica. Therese, una joven escenógrafa que trabaja accidentalmente como vendedora, y Carol, la elegante y sofisticada mujer, recién divorciada, que entra a comprar una muñeca para su hija y cambia para siempre el curso de la vida de aquella joven con aspiraciones artísticas. Ambas mujeres comienzan una relación, que a diferencia de la pareja del cuento de Somers si se quedan juntas. El año 2015 se realizó una versión cinematográfica, dirigida por Todd Haynes e inspirada en la novela de Highsmith. Fue estelarizada por Cate Blanchett y Rooney Mara, obtuvo una amplia aceptación por la crítica especializada y aportó un producto de consumo cultural a la visibilización del deseo lésbico en el heteronormado mercado hollywoodense.

<sup>85</sup> En la carta IX, la madre de Abel Grim le regala el perfume que usa a la chica, ya que la muchacha en la epístola IV le comentó su deseo de adquirirlo con el propósito de evocar su figura cada vez que abriera el frasco, el nombre de la fragancia era Violeta de Parma (como las flores de lavanda que tienen un particular aroma). Desde ese momento será llamada Violeta, anota en la esquila la jefa de la tienda: “Ah, te envío el perfume para que no gastes de tu sueldo en pequeños caprichos. Mira cómo se llama: Violeta de Parma. Podríamos llevar nombres así, electivos. Este te queda bien, sería entonces el tuyo” (112).

Conservar la medida del orgullo, ese es el secreto” (108). A esto agrega más adelante: “Son las señoras de algunos ministros de turno, de ciertos industriales y ciertos banqueros que empezaron desde el subsuelo con la escoba en la mano. No humillarse demasiado ¿eh?” (108).

La supervisora de la tienda es madre de Juan Abel Grim, quien traza el proyecto de recopilar y comentar la serie de epístolas que componen la narración. El acceso a los recuerdos de la madre trata simultáneamente, entonces, del ingreso al espacio de la conciencia que aparece directamente en el relato, sin demasiadas intermediaciones narrativas. La primera persona materna se deja ver por todas las fisuras y pliegues del cuento. Su huella muchas veces autobiográfica se presenta borrosa por su despliegue constante, por su desplazamiento hacia un objeto de deseo que se materializa en el propio lenguaje y su capacidad narrativa. Sobre esta ubicación del Yo en el relato, Rimmon-Kenan (2008) señala que la relación entre focalizador y lo focalizado en el texto hace que lo percibido sea el perceptor. Es decir, el Yo que narra sus emociones o sentimientos. Este *Yo-perceptor* despliega en el discurso la percepción de sus estados interiores y los articula a través de sistemas simbólicos complejos que debemos desentrañar. Este simulacro de narrador en primera persona es, por tanto, incierto y poco confiable. Su visión del mundo tanto interior como exterior son el producto de un ser problemático y atrapado en sus dimensiones más íntimas de existencia. Los recuerdos de Abel Grim se instalan en un presente intemporal que provoca finalmente la abolición del tiempo. Se trata de un estatismo temporal, una suspensión  $\bar{t}$ , alterado por anacronías propias de un fluir de conciencia atormentado y siempre a la deriva. Este rompimiento de amarras respecto del tiempo la pone en sintonía con la búsqueda de *otro tiempo*, el primordial o materno, que se introduce, por ejemplo, en el espacio de la infancia. Sin embargo, lo sustancial en este tratamiento temporal es la sensación permanente de espera ligada al mundo onírico. Por cierto a la obtención de lo deseado, cuestión que se dilata hasta instancias de tensión máxima que

generalmente limitan con la muerte. Léase un ejemplo de lo anteriormente dicho: “Estas palabras inconexas aparecían al final escritas con mi letra, aquella letra tan sin marcas de sangre, tan sin foguear de entonces” (126).

Como es posible observar, esta aproximación a la poética de la escritora uruguaya nos revela una expresión narrativa, un sistema textual que posee una doble estructura: la primera tiene que ver con la dimensión lineal y horizontal de la prosa; La segunda contiene la dimensión poética y su profundidad simbólica. Articuladas ambas estructuras por un denso lenguaje simbólico, se despliega una proyección semántica muy rica y amplia. Esta concepción de su estructura la distingue de otros tipos de escritura, tanto por su forma como por su estilo, cuestiones o variables, que posibilitan la aparición cruda de la conciencia de los personajes que buscan, a través de este armazón semántico-sintáctico, su expresión y, finalmente, su liberación. El siguiente ejemplo sirve para ilustrar lo anterior:

Alguna vez, quién sabe si hoy no la última, me ha ocurrido que evoque aquel despliegue de sugerencias: (tú irás subiendo sola por una montaña a la que no se le ve la cima), inventando el dolor del escalamiento (y cuanto más te desgarras más desesperación por alcanzarla). Pero un escalamiento que debería tener a la vez un objetivo: (puede ser que por causa de un diamante negro que está allí sepultado, y los demás grita que grita desde el suelo para que te desanimas y se lo dejes a ellos solos, pero tú sorda y sin comprender su idioma de energúmenos, y todo porque al fin, cuando ya llegues hasta el borde, comprendas que no es tal cosa, sino más bien una engañifa para que nunca olvides que la tierra, la verdadera tierra, está en el cielo...). (124-125)

En “La inmigrante”, Somers posibilita la fundación de un mundo verdadero desde y por el lenguaje, haciendo del tropo, la médula o espacio vital del cuerpo –en donde reside el sentido fundamental

de las mujeres— sus aspiraciones y deseos. El puente metonímico y las múltiples redes relacionales que se establecen entre ellas son una verdadera hueste en movimiento. Su desplazamiento es hacia la consumación del deseo en un desborde permanente que tensiona la existencia hasta espacios abismales, que sólo reconocen en sus bordes el horizonte ignoto de la muerte. Por otro lado, el eje de sentido Vida-Muerte permite abrir nuevos espacios en los que se albergan fuentes de vida que se desborda en los sistemas simbólicos de la existencia cotidiana, porque “es en la escritura donde construimos posibilidades de vida y, también, de muerte” (Flores 41). De este modo, las cualidades descritas aquí sobre la narrativa de Somers orientan la acción comprensiva y analítica hacia el espacio productor de su escritura. Lo más significativo de esta orientación heurística y finalmente hermenéutica, es que nos encontramos con una *lógica-otra* que reacciona frente al racionalismo positivista. Su objetivo es, precisamente, producir escritura desde la inestabilidad y la ambigüedad propias de una perspectiva lírica, que se instala en la narración mediante un mundo ficcional simbólico, permanentemente sobrepasado por energías incontrolables que se debaten y finalmente explotan en los márgenes de lo (im)posible y de lo (re)establecido. El acto escritural se nos presenta entonces como un código-vehículo que nos instala en un destiempo y un *topoi* regulado por energías anteriores a toda articulación simbólica falo-logocéntrica. En este contexto, todo aquello que le da gravedad al mundo ficcional, intenta permanentemente articular otros lenguajes, voces nuevas por medio de las cuales es posible comunicar el intimismo lésbico que da vida a este mundo ficcional. De este modo, una problemática siempre presente en Somers es la expresión del mundo interior de la protagonista, consciente de que el aparato lingüístico resulta ortopédico e insuficiente para lograr esa expresión.

Las primeras diez cartas exponen el delicioso juego de seducción iniciado por ambas mujeres. Mediante sugestivas esquelas, se despliega gradualmente una retórica erótica que

aproxima a las amantes y las envuelve en una tórrida pasión, donde la experimentada mujer va guiando amorosamente a su inexperta dependienta en las rutinas laborales y el arte del amor. Algunas expresiones que le dedica la madre de Juan Abel Grim a la muchacha en los papelitos que lleva y trae el ascensorista, son las que leemos a continuación: “No, querida, tampoco es necesario exagerar como los has hecho hace un momento” (108); “siempre será tu cintura joven la que triunfe sobre sus rollos abdominales, que parecen haberse vengado de la sobrecarga de oro” (108); “Mi chiquilla, no me perturbes hoy con tus perfumes, te lo suplico”; “Ingobernable y deliciosa criatura: Es claro que siempre será más importante eso que lo otro. Y he venido a mi escritorio sólo por complacerte” (111). Finalmente, la madre de Juan Abel Gro, le propone en la misiva X: “Quisiera verla una vez más. Pero fuera de la ciudad, lejos de aquí, en un wee-end del otro mundo. ¿Dónde, dónde?” (112). Su joven amante no se queda atrás. Sus respuestas están colmadas de determinación y deseo. Así, por ejemplo, escribe: “Ese perfume que usted usa, que quizás me consiga algún día para recordarla, fue lo único que pudo recomponerme. Pasé a su lado, la aspiré y seguí viviendo. Es seguro que usted irá a salir del frasco en cuanto levante la tapa del que me compre” (109). En un claro episodio de celos y curiosidad propia de una amante insegura que teme la existencia de un posible rival, le dice: “Muchas veces pienso que, además de su buen ánimo mantenido tan oculto, debe haber otras cosas así de secretas en su vida. ¿Y quién era, finalmente, su muchacho de la fotografía? ¿El mismo que viene alguna vez, le da un beso que las deja a todas con agua en la boca y se va como vino, sin comprar nada?” (110).

El muchacho de la fotografía, hijo de la supervisora de local, también mantendrá correspondencia con su madre. En las últimas nueve cartas, cronológicamente previas a la publicación del epistolario materno, se develan las circunstancias que explican la escena en que sorprendió a su progenitora besando a una muchacha. Desconcertado, le pide explicaciones a su

madre, instigándola a que no se deje apabullar por remilgos de una moralidad convencional y que le cuente su relación con aquella joven. La madre le dice que la joven había venido a despedirse después de su casamiento, con un propietario de hilanderías con quien se iría a vivir fuera de la ciudad. Estas confidencias llevan a otras, como recuerdos de infancia y del amor sexual que, en un tiempo, había unido a los padres de Juan Abel Grim. El mecanismo de la memoria, expresado en los recuerdos de la madre, su amante y Abel, alimenta la narración lírica haciendo de su presente una actualización constante de los instantes más significativos de la existencia. La evocación servirá para la creación y recreación de los ambientes y las atmósferas a partir de situaciones factuales escasas y muy puntuales. El desborde expresivo de las emociones eclipsa la acción, emergiendo con gran potencia la presentación simbólica de entidades y dimensiones interiores. Las amantes en su dialogo erótico, estructurado en estados de contemplación mutua, hacen estallar el cuerpo del lenguaje en un desplazamiento metonímico que produce un discurso amoroso que recupera el orden simbólico de la madre, a través de la materialidad de un cuerpo lesbiano gozoso.

Esta construcción de realidad y sentido orgiástica modifica el ritmo de las sensaciones y percepciones experimentadas por ambas mujeres. Es “una política de lo amoroso [que] responde a las formas instituidas del deseo, de los ritmos y tonos del cuerpo” (Olea 180). Anota la madre de Abel Grim:

Ella empezó a quitarse sus ropas con decisión, arrojándolas hacia los cuatro vientos, y saltó a meterse a mi lado. Se despojó finalmente de lo único que parecía haberse dejado para proteger su vida, un sostén tan diminuto que movía a risa, y apareció la visión completa. Aquello era como encontrar dos huevos de pájaro, de esos punteados de pecas de los que nunca se conoce la especie. Así se lo dije, y eso la llevó a iniciar una búsqueda en mi cuerpo

que estaba aún cubierto. Hurgó, creo que rompió algo, y de pronto se la oyó decir atragantándose con las palabras:

-Cielos, pero si se dirían magnolias. Esto debía ser lo que perfumaba la tienda, no el Violeta de Parma [. . .]. (121)

La secuencia narrativa distribuida en cartas, acotaciones y pie de páginas, desemboca en el recuerdo de la visita de las dos mujeres, jefa y vendedora, a un antiguo hotel donde se relata una escena de erotismo lésbico (el fragmento anterior es la primera etapa de dicho encuentro). El acontecimiento es relevante porque ilumina gozosamente la sexualidad lesbiana, despojándola del halo de misterio, prohibición e ininteligibilidad cultural, y delineada mediante una sintomática prosa poética. El encuentro sexo-afectivo de las dos mujeres explora otras topografías del cuerpo y otras coreografías eróticas que, todavía en la actualidad, han sido clausuradas por la matriz de la heterosexualidad obligatoria. Sin embargo, la escenificación del erotismo lésbico se lleva a cabo en un espacio privado, el cuarto de un hotel, situación que enfatiza el carácter clandestino de la coreografía erótica entre mujeres. Oculta a la mirada vigilante de los censores, pero que pervive en la dimensión de lo secreto. Infringen la ley de la heterosexualidad obligatoria, no obstante, “su voz es aún secreta, solo entre ellas, privada. No hay aún discurso público que nombre la diferencia” (Olea 189).

En este sentido, la escenificación del deseo lésbico en “La inmigrante” desajusta el imaginario androcéntrico de la sexualidad femenina y se instala en la tradición narrativa de mujeres del siglo XX<sup>86</sup>, quienes ven el cuerpo femenino como una instancia liberadora de la inmovilidad biológica /cultural impuesta por los lenguajes ajenos de la masculinidad. Monique Wittig advierte

---

<sup>86</sup> Autoras como: Teresa de la Parra, Beatriz Guido, Marta Brunet y María Luisa Bombal son parte de esta tradición de narradoras.

en “No se nace mujer” (1981), que las lesbianas no se identifican con el modelamiento cultural/corporal que el falo-logocentrismo ejecutó sobre el signo “mujer”. Por esto, su rechazo al régimen heterocapitalista constituye un acto de resistencia, una fabulación crítica de la identidad monolítica asignada a las mujeres. En palabras de la filósofa francesa:

Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) *no es* una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente. Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas (“asignación de residencia”, trabajos domésticos, deberes conyugales, producción ilimitada de hijos, etc.), una relación de la cual las lesbianas escapan cuando rechazan volverse o seguir siendo heterosexuales. [. . .] Y esto solo puede lograrse por medio de la destrucción de la heterosexualidad como un sistema social basado en la opresión de las mujeres por los hombres, un sistema que produce el cuerpo de doctrinas de la diferencia entre los sexos para justificar esta opresión. (44-45)

La trama de “La inmigrante” paulatinamente cuestiona los constreñimientos sociales del sistema heterosexual que aludía Wittig. La habitación contigua al cuarto ocupado por las amantes alojan a un hombre y una mujer, claramente pareja. Ellos sostienen un diálogo que desmonta la idealizada felicidad conyugal. Además, el cuadro comparativo expuesto entre ambas alcobas manifiesta el grotesco del matrimonio y enfatiza el esplendor del devenir sexo-afectivo lesbiano de las protagonistas. Regañan a la mujer y el hombre:

-Eh, haragán inmundo –se la oyó gritar de repente–, ¿aquí también tendrás que olvidarte de hacer correr el agua?

-Siempre tu sano espíritu de derroche –replicó el enjuiciado desde lejos.

- ¿Derroche, con lo que se paga? Como si no cobraran a precio de oro hasta el aire que se respira en esta pocilga helada.

Se oyó correr el agua. El agua esclavizaba a aquel destino sucio y el agua libre de afuera nos habían estrechado en círculo... Imposible, pues, salir de la una, caer en la otra. (124)

Sin embargo, tampoco las amantes lesbianas en su amorío estarán libres de las restricciones binarias o del locus cultural de las significaciones de género. El texto se pronuncia sobre un tema tabú para la sociedad de la época. Somers descentra los ordenamientos del sistema sexo-género heterosexual. Invierte los esquemas clásicos del erotismo y sexualidad femenina para dar cabida a una lógica de deseo patologizada por la matriz de la heterosexualidad obligatoria. Empero, las prescripciones de la “policía” del género dejan caer su juicio censor, el cual proviene de la habitación adyacente:

-Esto sí que ha sido bueno, dos mujeres<sup>87</sup> –se oyó decir de repente al hombrecito ahorrativo de agua que parecía estar pegado a nuestras orejas–, si uno pudiera hacer algo así todavía, probar al menos a hacerlo, si tu quisieras dejarme que lo intentara solamente ...

-Puf –gruño la mujer elefante–, qué asco. Faltaba esto para estar completos. Dame las de dormir, son las del frasco grande. (125)

La “mujer elefante” reproduce obedientemente las ideologías dominantes. En una perfecta complicidad falo-logo céntrica, deja a las amantes lesbianas en la dimensión de lo abyecto, puesto

---

<sup>87</sup> “Si uno de los pocos espacios donde circulan prácticas de sexualidades lésbicas es en la pornografía, es debido a su valor en el mercado de consumo sexual; lo lésbico representa una forma más de la disposición de los cuerpos de las mujeres para el deseo masculino, de ese modo le está permitido ingresar a la economía heterosexual, no hay en eso voluntad de interrogar otras identidades y otras prácticas, otras formas del deseo” (Olea, *Variaciones* 173-174).

que “dentro de una sociedad patriarcal que favorece las relaciones heterosexuales y privilegia el falo como agente de la sexualidad y la procreación, la sexualidad estéril desestabiliza y cancela no sólo sus relatos ejemplares (Sagrada Familia) sino también sus aspiraciones a la continuación y la posteridad” (Guerra, *Ciudad, género e imaginarios urbanos* 199).

Tras escuchar estas censuras, el devenir amoroso lesbiano sucumbe y las amantes no alcanzan una plena comunicación ni la felicidad del cuento de hadas. La joven vendedora le comenta a la madre de Abel:

-Y ahora quiero un diamante otra vez, pero sin alcanzar, para que me dure la vida entera.

Voy a casarme y tengo miedo.

- ¿Vas a hacer qué, y miedo a qué cosa? - le pregunté atropelladamente, sintiendo que todo aquello era demasiado oscuro para un último acto.

-A la pobreza de un hombre rico, a hablar en un idioma que él no traduzca. (126)

El fragmento anterior corresponde al fin de la relación entre ambas mujeres, cierre que expresa la apertura que el relato promueve respecto a la multiplicidad de la sexualidad femenina, al incorporar el erotismo lésbico, pero que al final, con el matrimonio de Violeta, no se rompe con los imperativos de la matriz de la heterosexualidad dominante. No obstante, se advierte una preocupación por el lenguaje y sus recursos que queda de manifiesto en esta narración íntima, la cual abre a los lectores(as) mundos nuevos, a dimensiones de la existencia sólo posibles de ser revelados desde esta perspectiva, finalmente, escritural.

El impulso cultural generado por el feminismo es entonces clave para el desarrollo de estas narraciones líricas que dan cuenta de una concepción poética del mundo y de la existencia de las mujeres lesbianas sobre la base de una revalorización de la imaginación y la subjetividad

contracultural que articulan sus prácticas eróticas. El proyecto escritural de Armonía Somers se instala en las propuestas estéticas diseñadas por autoras que enuncian desde un imaginario social y un nuevo escenario político en el sistema literario uruguayo. No debemos olvidar que la literatura funciona como un espacio liberador para los constreñimientos y exclusiones que la política formal ha ejercido sobre las mujeres, pues a través de la escritura pueden poner en tela de juicio las violentas representaciones y delineamientos que la cultura masculina ha elaborado sobre las mujeres, puesto que “la literatura es el reino de la escritura, de la palabra que circula por fuera de toda determinada relación de discurso” (Rancière 28). En el caso particular de Somers, ella emerge en la escena literaria reclamando su palabra y actuando como sujetos(as) políticos(as).

## Capítulo II: Elena Aldunate

### 2.1 Presentación y problematización

A la intervención romántica en la tradición del pensamiento occidental le debemos la creencia de que hombres y mujeres son espíritus creativos, que poseen una capacidad transformadora del mundo. Mediante la imaginación creativa pueden rehacer el mundo a imagen de sus más profundos deseos (Eagleton, *Cómo leer literatura* 197). No obstante, el sistema literario no solamente se nutre de obras rupturistas, también sostiene un importante legado orquestado en torno a fragmentos y despojos de innumerables textos previos. Ahora bien, “si la buena literatura siempre fuera innovadora, nos veríamos obligados a negar el valor de muchas obras literarias [. . .]. Lo mismo puede decirse acerca de la afirmación de que los mejores poemas, obras de teatro y novelas son los que recrean el mundo que nos rodea con una veracidad e inmediatez incomparables” (201). A partir de ese criterio realista de valoración estética, narraciones que se muevan en el registro de la Ciencia Ficción quedarían relegadas a una posición irrelevante en los baluartes canónicos de la institución literaria. Si bien uno(a) creería que, en pleno siglo XX, otorgarle reconocimiento y prestigio a una obra literaria amparada en apreciaciones de corte realista sería un despropósito, lo cierto es que la narrativa de Ciencia Ficción, principalmente en Latinoamérica, ha sido subvalorada y relegada a una zona de inferioridad estética.

La Ciencia Ficción (CF), en términos generales, ha buscado expresar el diálogo entre las ciencias y la tecnología. William Wilson, ensayista inglés, acuñó en 1851 el término. Su noción surge luego de la proliferación de obras literarias que, desde una óptica crítica, cuestionaban los verdaderos alcances que la tecnologización suponía para la humanidad, o cómo rebasando los límites de la ficción se podía elucubrar pronósticos sobre el desarrollo científico o tecnológico que

todavía no tenía plena realización en el mundo conocido hasta esa época. Latinoamérica incorporó bajo diferentes etiquetas el concepto de Wilson. Entre alguno de los nombres que adoptó se cuentan: el relato especulativo, fantasía científica, romance científico, ficciones científicas, romance médico, etc. Recién a mediados del siglo XX la CF se incorpora al catálogo cultural latinoamericano de manera más estable, fundamentalmente gracias a su presencia temática en los cómics, el cine y la televisión. El mercado editorial de la CF se consolidó durante la década de los cincuenta e inauguró un espacio contrahegemónico, que puso bajo sospecha la pretendida homogenización de los proyectos de modernización nacional y planteó alternativas elaboradas desde su imaginación crítica.

Como indicamos en la primera sección de esta investigación, el periodo que abarca de 1953 a 1967, atestiguó una serie de transformaciones en las estructuras sociales de Uruguay, Argentina y Chile. En un contexto de posguerra, donde la obtención del derecho a sufragio femenino fue instrumentalizada para el beneficio de los gobiernos de turno, mientras los debates internacionales centraban su atención la lucha de derechos civiles, se instala la producción escritural de la narradora chilena Elena Aldunate. Con relatos experimentales, disgregados y alucinantes, representó la marginación de las mujeres en el diseño de las agendas nacionales. Vinculada a la Generación del Cincuenta, Elena Aldunate emplea el registro de la CF en la mayoría de sus textos literario<sup>88</sup>. Empero, no integró el listado de autores(as) que aparecieron en la antología *Cuentos de la Generación del 50* (Lafourcade 1959) -gesto bautismal de este grupo literario concebido por Enrique Lafourcade-, pese a cumplir con varios de los requisitos estipulados por el propio

---

<sup>88</sup> Respecto a la filiación de Elena Aldunate con la CF, Marcos Arcaya sostiene: “No está de más observar que el desprestigio de la literatura de ciencia ficción es todavía más marcado entonces, además de no ser cualquier ciencia ficción, es decir, está escrita en español y, lo que no es menos importante, escrita, primero, por una mujer y, segundo, por una mujer del tercer mundo” (“Cuando ‘Las figuras, perforadas, dejan ver el paisaje’. ‘Juana y la cibernética’ de Elena Aldunate y la memoria de los signos” 229)

antologador que certificarían la pertenencia a dicha agrupación: “como criterio de selección, Lafourcade argumentó consideraciones cronológicas: una de ellas afectaba a los autores -fechas de nacimiento- y otra a los textos -fechas de publicación-, además, señaló que en dichos criterios habría elementos estéticos y literarios que harían posible hablar y configurar una nueva generación” (Olea 142).

A pesar de esta exclusión, y que prácticamente su obra ha caído en el olvido, pero debido al desarrollo de una rigurosa y enérgica crítica literaria feminista (Nelly Richard, Raquel Olea, Patricia Espinosa, Natalia Cisternas y Lorena Amaro, sólo por mencionar algunos nombres), la producción escritural de las mujeres ha dejado de ser considerada curiosidades menores o meras excepcionalidad. En la actualidad, han adquirido una importancia renovada. De hecho, es la misma Raquel Olea quien instaló la emergencia disciplinar por revisar el corpus de autoras que articulan, a su juicio, el espacio de *Escritoras de la Generación del Cincuentas*, con el objetivo de

Reconsiderar a estas autoras y pensar su escritura junto con quienes fueron antologadas, no para ejercer una demanda de inclusión en el canon de Lafourcade, sino para constituir un *corpus* que legítimamente lea lo que la crítica de entonces no pudo leer, y así repensar el aporte de una literatura de anticipo con el fin de remover y combatir “algo del orden social e histórico”, inscrito en los signos de una cultura masculina, que no fue elaborado en la escritura de sus pares contemporáneos. Signos inscritos en el contexto cultural de su época.  
(144)

Intentando hacernos cargos de las amplias posibilidades de lectura crítica que las *Escritoras de la Generación del Cincuenta* concitan, sumado al rescate patrimonial realizado por Macarena Cortés y Javiera Jaque de la obra de Elena Aldunate, hemos decidido aproximarnos a su narrativa con el fin de establecer algunos presupuestos críticos respecto a la elaboración de significaciones

feministas imbricadas en el registro de CF adoptado por la autora chilena. En esta oportunidad, abordaremos algunos relatos contenidos en *Juana y la cibernética. Cuentos* (2016), textos publicados en primera instancia por Zig-Zag en la antología *El señor de las mariposas* (1967) y que ahora aparecen bajo el sello de editorial Imbunche.

En un texto que funciona como presentación a *Juana y la cibernética. Cuentos*, Macarena Cortés asevera:

El criterio de esta selección se basó en dar visibilidad a dos registros que atraviesan su obra de manera transversal: la ciencia ficción y la escritura de mujeres. Sostenemos que estos dos pilares temáticos son una respuesta a un contexto literario específico que caracterizó la producción textual de mujeres pertenecientes a la denominada generación del 50 en Chile. Si bien Aldunate se inserta dentro de esta tradición, lo hace desde un lugar propio realizando un gesto pionero al incorporar temáticas feministas en la ciencia ficción, género cultivado en su mayoría por hombres en la tradición literaria nacional hasta ese momento.

En ese sentido, proponemos en este capítulo abordar las tensiones culturales y estéticas elaboradas en la narrativa de Elena Aldunate, rastreando sus desacatos a las preceptivas de géneros literarios y las insubordinaciones emprendidas contra el sistema sexo-género. Intentaremos establecer algunas conexiones entre los lineamientos teóricos del feminismo y los cuentos de Aldunate, pues creemos que hay varios elementos de coincidencia. Asimismo, nos preguntamos: ¿cómo el registro de la ciencia ficción en la producción escritural de Elena Aldunate fisura los rígidos esquemas del falo-logocentrismo? ¿De qué modo los relatos de Aldunate interpelan los discursos hegemónicos de modernización conosureña? ¿Hay en las narraciones de Aldunate un proyecto político alternativo próximo al feminismo?

## 2.2 Coordenadas culturales y literarias orbitadas por Elena Aldunate

María Elena Aldunate Bezanilla, más conocida como Elena Aldunate, nació el año 1925 en el seno de una acomodada familia capitalina. Hija de Elena Bezanilla y Arturo Aldunate Phillips, reconocido escritor<sup>89</sup>, ingeniero, académico e intelectual que promovió incansablemente el llamado “Humanismo Científico” a través de una serie de investigaciones y publicaciones en el área de las ciencias. La célebre figura intelectual de su padre, tanto en el área de las letras como en el campo de las ciencias, ha suscitado interpretaciones que la consideran como una continuadora de los intereses científicos y escriturales del padre, dado que sostuvieron una estrecha relación filial y ambos dedicaron un espacio significativo a temáticas tales como la cibernética<sup>90</sup>, el avance tecnológico y la ciencia ficción.

Conforme a lo anterior, el investigador David Montecino Viera plantea una relación dialógica entre la narradora chilena y la tradición intelectual paterna, reconoce que el patrocinio de Arturo Aldunate Phillips en la escena intelectual de la época sería el fundamento de un tipo de estrategia subversiva para el ingreso de la escritora en el campo cultural, acontecimiento que definiría la producción literaria de Elena Aldunate. Montecino Viera asevera, a propósito de afectuosos cuidados que la hija prodigó al padre en sus últimos años de vida, que “es este bastión de tradición que circunda a Elena desde donde puede mirarse su tránsito hacia el campo literario” (21). Algo similar ocurre con la predilección del registro de ciencia ficción en la narrativa de Aldunate Bezanilla: “a través de la elección del género de ciencia ficción, se embarca en este

---

<sup>89</sup> El año 1976 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura (poesía).

<sup>90</sup> El año 1963 (mismo año de publicación de “Juana y la cibernética”) Arturo Aldunate edita el libro *Los robots no tienen a Dios en el corazón*, extenso ensayo donde plasma sus reflexiones entono al desarrollo de la cibernética.

diálogo con el padre” (22). Finalmente, concluye: “en la poética que desarrolla Elena Aldunate en estos cuentos<sup>91</sup>, el conocimiento científico es convertido en objeto de crítica, a través de una escritura que me gustaría nominar como un acto de ‘ingenuidad subversiva’. Esta toma una retórica sentimental, imbricada con una estética de ciencia ficción adquirida de la tradición del padre” (36). Si bien Montecino Viera distingue un mecanismo de filiación cultural, que en el marco de la escritura de mujeres posibilita la inserción de Elena Aldunate en el campo literario nacional, nos parece que fija su escritura en una zona inicial casi precursora, donde en un gesto de mimesis temática replicaría los códigos paternos para constituir su lugar de enunciación desde un lenguaje impostado, a pesar de las amplias particularidades que posee su narrativa y que la distancian notablemente del estilo poético y epistémico de Arturo Aldunate Phillips. Si bien Montecino Viera está en lo correcto respecto a la escritura de Aldunate leída mediante la noción de subversión, no es posible sostener que en el ejercicio intelectual de Elena Aldunate exista espacio para la “ingenuidad”. Todo lo contrario, de hecho: son estrategias que necesariamente hay que leer sin la inocencia del contrato referencial.

Al igual que muchas mujeres pertenecientes a la burguesía chilena, Elena Aldunate recibió una sofisticada instrucción, primero en las rigurosas aulas del colegio dirigido por las Monjas Francesas. Esta privilegiada formación era complementada con clases de ballet y equitación. Luego realizó estudios de danza y teatro en la Universidad de Chile y la Pontificia Universidad Católica, los que abandonó a la edad de 19 años para contraer matrimonio con Eduardo Irrarrázaval. Acerca de este enlace, David Montecino Viera comenta:

---

<sup>91</sup> Se refiere al análisis de los cuentos “Juana y la cibernética” (1963) y “La bella durmiente” (1978), los cuales revisa en su artículo “Elena Aldunate: la ciencia ficción como escritura de mujeres”. El texto se encuentra contenido en la reedición de los cuentos de la escritora chilena titulado *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la Ciencia Ficción* (2011).

Esta unión terminó funesta y escandalosamente cuando Irrázaval la dejó por la institutriz que cuidaba a sus dos hijos, utilizando la estratagema de encerrarla en un manicomio por varios días mientras él tramitaba legalmente la tenencia de los hijos y otras riquezas familiares. Finalmente, su padre la sacó de esta situación y su ex cónyuge emigró con la nueva mujer al extranjero y continuó su vida. (18)

Indudablemente, este infeliz suceso nos recuerda otro caso de similares características. Nos referimos a la forzada reclusión de la escritora chilena Teresa Wilms Montt en el Convento de la Preciosa Sangre debido a su espíritu libertario e inclinaciones literarias. Este tipo de dispositivos de control eran muy usados en la época para anular la voluntad de las mujeres y clausurar sus incipientes carreras como escritoras profesionales. Elena Aldunate tuvo que lidiar nuevamente con un marido que se interpuso en el desarrollo de su carrera literaria, cuando el año 1953 se casó con Fernando Silva, cantante<sup>92</sup> y publicista. Silva, haciendo gala de las prerrogativas androcéntricas, se destacó por sus constantes celos profesionales hacia la carrera artística de su esposa, estilo de vida bohemio y múltiples infidelidades. Después de casi cincuenta años de matrimonio, “Fernando Silva, tras recuperarse de una enfermedad, la deja por una mujer más joven. Este suceso le rompe el corazón a Elena y termina por minar sus ansias de escritura. Muere el 2005 de un cáncer a los ovarios, sin intentar pelear contra la enfermedad que la aquejaba” (Montecino Viera 19).

A pesar de la serie de constricciones propias de su género en un contexto predominantemente masculino, Elena Aldunate fue una reconocida narradora, libretista de radio, vicepresidente del Club de Ciencia Ficción de Chile, directora y conductora de un programa de televisión conocido como “El milagro de lo cotidiano” que se transmitió en el extinto canal 11.

---

<sup>92</sup> Miembro del conjunto folclórico *Los cuatro huasos*.

Además, fue Directora del Pen Club de Chile y participó activamente en importantes talleres literarios de la época. Publicó sus relatos en prestigiosas editoriales de la época, baste, como muestra, las ediciones de *Candia* (1950) en Editorial Nascimento, *El señor de las mariposas* (1967) y *Del cosmos las quieren vírgenes* (1977) difundidas por Editorial Zig-Zag o la serie de novelas infanto-juvenil *Ur*<sup>93</sup> (1987, 1989, 1993, 1995 y 2001), impresas por Editorial Universitaria. Hay que mencionar, también, los siguientes trabajos literarios de su autoría: *María y el mar* (1953), *Ventana adentro* (1961), *Juana y la cibernética* (1963), *Angélica y el delfín* (1976), *Francisca y el otro* (1981) y *El molino y la sangre* (1993). Obtuvo dos distinciones literarias: el segundo lugar en el concurso de la revista Nueva Dimensión del Club de Ciencia Ficción de Madrid el año 1976 por el libro de cuentos *Angelica y el delfín*, y una mención honrosa del Premio Municipal de Literatura por su novela *Del cosmo las quieren vírgenes* (1977).

En cuanto al ejercicio de emplazar a Elena Aldunate en un contexto literario específico, son varias las voces críticas que la localizan en la denominada Generación del Cincuenta<sup>94</sup>. No obstante, en el bautismo de este rótulo generacional no se consideró su figura en el listado de autores que comenzaron a publicar en la década de 1950 y estuvieron enmarcados dentro de este grupo literario. Como mencionamos al inicio de este capítulo, el conjunto de intelectuales y escritores amalgamados bajo esta categoría literaria fue forjado por el narrador, cronista y ensayista Enrique Lafourcade (1927-2019). En concreto, algunos criterios utilizados por Lafourcade para delinear el carácter representativo de esta generación se centraron en sistematizaciones

---

<sup>93</sup> Esta colección se compone de cinco novelas que aparecieron entre los años 1987 y 2001, combinando ciencia ficción y fantasía; *Ur*, un particular extraterrestre, acompaña a las protagonistas de cada relato en su recorrido por el camino de la adolescencia. Cada uno de los tomos que integran esta serie están dedicados a una nieta de Elena Aldunte. Así se sucedieron en el tiempo *Ur y Macarena* (1987), *Ur y Alejandra* (1989), *Ur e Isidora* (1993), *Ur y María Celeste* (1995), concluyendo esta colección *Ur y Alemendra* (2001).

<sup>94</sup> Para un estudio más detallado de esta generación, revisar el exhaustivo trabajo de Eduardo Godoy, *La Generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario* (1992).

cronológicas: por ejemplo, fechas de nacimiento de los escritores y fechas de publicación de sus obras. Asimismo, estableció consideraciones estéticas y literarias, entre las que destacó “el abandono definitivo del campo en cuanto escenario privilegiado de los relatos, por la ciudad” (Marks 138). Esta característica tenía como propósito tensionar las preceptivas emanadas desde el criollismo o algunos textos del realismo costumbrista, razón por la cual se les acusó de ser autores despreocupados e indiferentes a los problemas sociales, legitimándolos de narradores burgueses o “antirrevolucionarios”. Por otra parte, estos escritores poseían “un carácter individualista y hermético” (Olea 142), lo cual se tradujo en un conocimiento acabado de la literatura contemporánea<sup>95</sup>, en particular las influencias vinieron de la novela norteamericana, la novela clásica rusa, el psicoanálisis, el existencialismo y el feminismo de la segunda ola.

En *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) y en la recopilación de cuentistas titulada *Cuentos de la Generación del Cincuenta* (1959), Lafourcade seleccionó y designó a los escritores que integrarían este vanguardista catálogo de narradores, bajo órdenes simbólicos propios de la época y la natural arbitrariedad del antologador. Solamente reconoce a seis mujeres que se sumarían a una aplastante mayoría masculina: María Elena Gertner, Yolanda Gutiérrez, Pilar Larraín, Gloria Montaldo, Margarita Aguirre y María Eugenia Sanhueza. En contraste con lo anterior, Camilo Marks, en el capítulo dedicado a la Generación del cincuenta de su libro *Canon. Ceniza y diamantes de la narrativa chilena* (2010), sostiene que “el conjunto de novelistas más destacados que ha producido Chile vio, por primera vez, la irrupción masiva de mujeres en el campo literario” (142). Sobre este importante agenciamiento de escritoras añade: ellas “anticipan una nueva literatura, voces inéditas, temperamentos notables que cambiarán para siempre el canon

---

<sup>95</sup> Nos referimos a la renovación de técnicas narrativas en la disposición estética del relato, por ejemplo, la multiplicidad y fragmentación del narrador, prolepsis y analepsis en la articulación del tiempo, fracturas en las lógicas de causalidad, entre otras innovaciones estilísticas.

narrativo chileno. Si antes apenas se contaba a las escritoras chilenas con los dedos de una mano o bien se les consideraba casos muy excepcionales, en el futuro el valor de sus obras será, muchas veces, superior al de los hombres” (143). Entre las escritoras que no fueron incluidas en las dos antologías de Enrique Lafourcade, anteriormente citadas, podemos mencionar a: Marta Jara (1919-1972), Mercedes Valdivieso (1924-1993), Alicia Morel (1921-2017), Elisa Serrana (1930-2012), Amalia Rendic (1928-1986), Miriam Bustos (1933), Matilde Ladrón de Guevara (1910-2009), Marta Blanco (1938), Isidora Aguirre (1919-2011) y Elena Aldunate (1925-2005).

Raquel Olea, en su valioso artículo “Escritoras de la Generación del Cincuenta: claves para una lectura política”, ha planteado que la narrativa de la Generación del Cincuenta a nivel de temas y de cómo son abordados, mantendría vínculos entre sí como correlato de una situación social compartida por escritores y escritoras. Al mismo tiempo, en tanto mujeres que asumen una posición específica en la coyuntura socio-interdiscursiva, la narrativa de aquellas escritoras resultaría reconocible en una cierta especificidad diferencial (crítica e inventiva) respecto de la dominante. Olea precisa sobre este fenómeno: “las escritoras del cincuenta proponen en su escritura la desnaturalización de la sumisión de la mujer, en el orden de la sociedad burguesa y eclesial que los escritores también rechazaban. [. . .] Las escritoras conocieron en el feminismo la potencia de una crítica que liberaría a las mujeres del orden patriarcal burgués” (145). Estas autoras dan cuenta de condiciones sociológicas que vinieron a restringir su recepción crítica y sirvieron – y sirven todavía– de cortapisa para su inclusión en la historia, en la historia literaria y en el canon nacional y regional. En el caso de Aldunate, no se trataría de restricciones en la publicación o en la circulación de su escritura –por lo menos no tajantemente–, puesto que en general se publicaron bastante sus obras y a veces contaron con varias reediciones. Pese a los cambios positivos observables, y pese al interés de buen número de críticos por la heterogeneidad cultural,

tanto ahora como entonces la matriz de dicho canon estaría atravesada por parámetros que desestiman la producción cultural de mujeres y de otros sujetos emergentes marginalizados. Como señala Raquel Olea, “hay textos que, habiendo sido excluidos del canon de su época, resultan iluminadores para producir proyecciones de situaciones literarias y culturales de distinta índole, algo así como anticipos de una innovación que solo puede reconocerse más tarde” (146).

La producción escritural de Elena Aldunate da cuenta de los cambios experimentados en el campo cultural y la sociedad chilena durante la segunda mitad del siglo XX. Para Salinas Toledo, se trata de una época marcada por “revoluciones culturales y sociales que, gradual pero rápidamente, confrontaron los valores del pasado. Distintos grupos sociales –en su mayoría conformados por jóvenes- se opusieron al conservadurismo ideológico, renegaron de la perfección artificiosa de las mujeres-dueñas de casa y pusieron en jaque el irrestricto respeto a los adultos” (87). De este modo, surgió con ímpetu una contracultura que promovía la liberación sexual y posaba su mirada en las inscripciones culturales depositadas en el cuerpo. Aldunate, en sus primeras obras, pone en circulación las problemáticas de los sujetos femeninos excluidos de los compromisos nacionales, políticos o económicos, puesto que el ámbito por excelencia de las *mujeres* se concentraba en el hogar y en una existencia plagada de frustraciones:

Hasta entrado los años sesenta, en Chile aún se mantenía incólume la moral de la perfecta dueña de casa. Ese estilo de mujer –siempre compuesta, atenta y preocupada por cumplir las labores del hogar-, que se había popularizado en la posguerra, especialmente en Estados Unidos. A pesar de que la Segunda Guerra Mundial impuso nuevas pautas de empleo, los papeles volvieron a su orden apenas terminó el conflicto. Retornó el esquema tradicional: el hombre ganaba el sustento para la familia y la mujer asumía su papel de ama de casa, incluso aunque muchas tuvieran un trabajo fuera del hogar. (Salinas Toledo 96)

Aunque las mujeres en el contexto de la posguerra hayan ampliado y profesionalizado sus opciones en el mundo laboral, en vista de que, además de las habituales profesiones ligadas al mundo de la docencia (profesoras de Estado) y la asistencia social (visitadoras sociales), se sumaron ingenieras, médicas y abogadas, las representaciones maternas o las expectativas masculistas de los trabajadores no experimentaron mayores modificaciones en su matriz de género. Incluso, muchas veces se suscitó una complicidad patriarcal de algunas mujeres que poseían títulos universitarios, dejando en claro que la programación cultural de la matriz heterocapitalista opera como un paradigma complejo de desestabilizar en ese momento y en el actual. Para comprender mejor este fenómeno, piénsese en el siguiente caso: “[E]n agosto de 1962, Perla Gotfried –una psicóloga de treinta y tres años recién egresada de la Universidad de Chile, quien antes había cursado dos años de Derecho y también se había titulado en corte y confección–, abrió una escuela para novias<sup>96</sup>” (Salinas Toledo 97).

Por el contrario, en relación con la estereotípica imagen de la abnegada mujer casada (madre-esposa), las escritoras de la Generación del Cincuenta desestiman e interrogan los dispositivos elaborados por el orden machista de la sociedad chilena. Sus proyectos narrativos “se sitúan en la tensión entre deseo de salir de un mundo que obliga a cumplir un mandato que las hace ser lo que una mujer debe ser por la (im)posibilidad de la elección de hacerse a sí mismas” (Olea 155). En 1961, bajo el sello Zig-Zag, Mercedes Valdivieso publica la novela *La brecha*, calificada en los noventa como la primera novela feminista latinoamericana. En este relato su protagonista, una dueña de casa (madre-esposa), experimenta una crisis existencial que desencadena el cuestionamiento de su círculo social, su matrimonio, la maternidad, la sexualidad femenina, los

---

<sup>96</sup> Las escuelas para novias surgieron para preparar a las jóvenes para el matrimonio y eludir futuros fracasos, en los cuales, por supuesto, toda la responsabilidad del desengaño matrimonial siempre recaía en las mujeres.

valores religiosos y los roles de género en la educación formal. Mientras tanto, inicia una relación extramarital e ingresa al mundo del trabajo. Finalmente, decide divorciarse para alcanzar una vida independiente. “[E]stas acciones constituyen disidencias de las morales familiares y de las obediencias eclesiásticas, que abren un nuevo destino femenino, otro hacerse mujer, inaugurando otra ley y otro deseo” (Olea 160).

Otros relatos evidencian una oposición intelectual feminista al orden simbólico imperante, escenificando la reclusión de las mujeres en la farsa de las “dulzuras del hogar”<sup>97</sup>, el agobio de las rutinas domésticas o la soledad de un mundo privado carente de operativos para desarrollar una existencia ontológica plena en la esfera pública. Entre estos, destacan *Casada, chilena, sin profesión* (1963) de Elisa Serrana; *Páramo salvaje* (1957), *Islas en la ciudad* (1958) y *La mujer de Sal* (1964) de María Elena Gertner; *La culpa* (1964) de Margarita Aguirre; o *Surazo* (1963) de Marta Jara. Interrogando la relación entre agonía existencial, moral de la perfecta dueña de casa y proyectos literarios de este grupo de escritoras, Raquel Olea concluye que se trata de una narrativa “encerrada en el espacio dominado por la estructura de la casa familiar, escribe el cerco a que el orden burgués condena a las mujeres; atrapadas en su condición de prisioneras de una moral

---

<sup>97</sup> Las fuertes campañas publicitarias y el despliegue tecnológico en el campo de los electrodomésticos consolidaron el arquetipo del “ángel del hogar”, la armonía familiar y la felicidad doméstica. Sin embargo, el trasfondo de esa mascarada femenina era una existencia saturada de vacío y angustia. Este fenómeno es oportunamente abordado en la serie de televisión estadounidense *Mad Men* (2007-2015), en particular en la figura de Betty Draper, esposa de Don Draper (director creativo de la agencia de publicidad *Sterling Cooper* y protagonista de *Mad Men*). Este personaje es madre de tres niños y ama de casa insatisfecha, pese a poseer todo lo que una mujer había soñado siempre: un esposo exitoso, automóviles de lujo, una despensa atiborrada, un amplio guardarropa y, lo más importante, una indiscutible respetabilidad de madre-esposa. Atraviesa por una serie de crisis emocionales: fuma un cigarrillo tras otro, come por ansiedad, luego experimenta una suerte de anorexia nerviosa, bebe alcohol en exceso y mantiene una compleja relación con su hija mayor. Al final, le es infiel a su marido, se divorcia para contraer nuevas nupcias con su amante, Henry Francis (importante político local) y fallece víctima de una educación de género burguesa basada en la opresión y convención. En sus dos matrimonios su subjetividad es instrumentalizada para satisfacer los intereses personales de Don y Henry.

hipócrita, ajenas al proyecto de cambio social escriben existencias asoladas, sin integración en un afuera social que contenga sus demandas” (159).

En cuanto a la relación entre mujeres y política, referida en la última sección del comentario de Olea, y siguiendo la esclarecedora investigación de Julieta Kirkwood *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos* (1985), es necesario recalcar que, después de obtener las mujeres el derecho a sufragio el año 1949<sup>98</sup>, se inicia un periodo de más de 25 años en que las mujeres politizadas ingresan a las diferentes opciones partidistas vigentes, ya sea de izquierdas o de derechas, pero desatendiendo la acción política feminista y en lo que Kirkwood designó como el *silencio feminista*. Este último es un estadio que la socióloga caracteriza de la siguiente manera: “atomización del movimiento; disolución de todas las organizaciones que no fueran estrictamente de caridad o asistenciales; *abandono del concepto feminista*. Declinación de la participación pública femenina; surgimiento en partidos políticos; auge de “departamentos femeninos” y esporádicas asambleas de mujeres al interior de las tiendas políticas” (69, énfasis mío). Paradojalmente los discursos emancipadores, precisamente el feminismo<sup>99</sup>, que otorgaron legitimidad a las mujeres en el campo político, son rechazados. Esto provoca dos grandes fenómenos culturales perjudiciales para las demandas de las mujeres: en primer lugar, la limitación de los espacios de enunciación discursiva de (auto)representación feminista; segundo, el aprovechamiento masculino para refrendar el orden tradicional de género, donde “la mujer está ahí

---

<sup>98</sup> “La lucha por obtener el derecho a votar en las elecciones municipales y presidenciales habían movilizado, en las décadas del treinta y del cuarenta, organizaciones, federaciones, medios de comunicación, partidos políticos y un amplio circuito de coordinaciones de mujeres creando una institucionalidad política que hizo posible realizar alianzas y crear movimiento social para escenificar una gran campaña pública sufragista” (Olea, *Variaciones*, 156).

<sup>99</sup> Ana Traverso afirma sobre la relación entre las escritoras y el feminismo: “las autoras no se reconocieron a partir de la militancia del feminismo, ni de la asociación profesional con sus pares escritoras, la ausencia de un proyecto político compartido—propio además del escepticismo de postguerra común al resto de sus compañeros de generación— se devela en la configuración de mundos narrativos cuyos sujetos se presentan desvinculados de lo público y lo social. Tampoco [. . .] logran construir imaginariamente un colectivo que denuncie su subordinación” (22-23).

para cumplir el destino de su naturaleza reproductiva y su sumisión a la ley del padre en el destino de esposa de Él y madre de los hijos de Él” (Olea 157). En contraste con lo anterior, el discernimiento ético para escrutar las problemáticas que aquejan a las mujeres<sup>100</sup>, situación que indiscutiblemente tendrá un enfoque feminista en la configuración de un(a) sujeto social oprimida, y las potenciales propuestas que persigan una transformación radical a ese injusto destino prefigurado por el patriarcado, fueron el material literario de las autoras que escriben durante el llamado *silencio feminista*.

Una de las escritoras que consigna sus relatos en la vereda opuesta al llamado *silencio feminista*, con el propósito de enunciar lo múltiple y heterogéneo de lo femenino, es la narradora *filofeminista* -como la califica Novoa– Elena Aldunate. Desde el registro de la ciencia ficción<sup>101</sup> localiza su escritura en el deseo de nombrar(se) para fugar(se) del imperativo de complementariedad masculina. Esto, con el objeto de abrirse hacia el locus de la diferencia, pues vislumbra en el género de la ciencia ficción “un espacio ideal para especular sobre futuros distintos, presentando alternativas al mundo patriarcal, a los valores culturales y morales y a la sexualidad

---

<sup>100</sup> Proyectos de reforma que fueron presentados en esa época y en años posteriores, los cuales fueron rechazados sistemáticamente en la arena legislativa, se cuentan: despenalización del aborto, divorcio, capacidad civil de mujeres casadas, autonomía económica de mujeres casadas, planificación familiar y anticoncepción, igualdad en remuneración salarial, capacitación integral, libertad sexual, entre otras demandas.

<sup>101</sup> Definir conceptualmente el género de la CF siempre ha despertado profundos debates, por ese motivo, nos interesa las aproximaciones sobre esta categoría desarrolladas por la filóloga española, Lola Robles, en su ensayo “Autoras españolas de ciencia ficción”. Frente a la amplitud y heterogeneidad de obras que se pueden ajustar a la CF, comenta: “Anticipación del porvenir, ficción especulativa no sólo sobre ese futuro —en su desarrollo científico y tecnológico, pero también político, social, humano—, sino sobre otros mundos, otras dimensiones de la realidad. ‘No parece haber género mejor equipado que la ciencia ficción para explorar el inmenso continente de lo posible’, decía J. G. Ballard. ‘Literatura del extrañamiento cognoscitivo’, define el crítico Darko Suvin: *extrañamiento* porque elige una ubicación espacio-temporal y unos personajes radicalmente distintos del marco empírico de la literatura naturalista; *cognoscitivo* porque se trata de justificar racionalmente lo extraño. Ese intento de verosimilitud científica o racional delimita el género, y lo diferencia y separa del resto de la literatura fantástica. En las obras de fantasía —desde los cuentos de hadas a las novelas góticas, desde *El Señor de los Anillos* a las igualmente voluminosas trilogías de la serie *Dragonlance*— se nos presentan mundos que de antemano sabemos que pertenecen al ámbito de lo irreal, irracional o maravilloso; en *Frankenstein*, sin embargo, considerada la primera obra de ciencia ficción contemporánea —aún mezclada con el género de terror— Mary Shelley escribe una historia en la que los conocimientos científicos de la época sirven para hacer creíble lo fantástico” (1).

institucionalizada por el orden dominante” (Novoa 44-45). Sobre todo, pesa en su estrategia estética y escritural la saluda que produjo frente al discurso monolítico del “eterno femenino”, con miras a propiciar una profunda transformación cultural, desde un lenguaje propio y una renovada conciencia feminista.

Por ejemplo: en muchos de sus cuentos los protagonistas masculinos a veces son hombres que abusan de las mujeres. Pero para Aldunate, está situación se debe a la negativa influencia de la vida contemporánea, las contradicciones intrínsecas de la modernidad latinoamericana, la vida urbana<sup>102</sup> o los roles de género impuestos por la matriz de la heterosexualidad obligatoria. Según Barbara Loach, en la propuesta escritural de Aldunate “no existe una dicotomía entre su literatura realista y su literatura fantástica porque Aldunate utiliza este formato para formular una cosmovisión alternativa” (337). Desengañada con la situación de las mujeres en la sociedad chilena de mediados de siglo<sup>103</sup>, dirige su mirada al registro de la literatura fantástica para formular una poética contraria al homodominio de la representación. Predomina en sus relatos una atmósfera saturada de subjetividad, angustia y erotismo reprimido que, para los críticos de la época, fue catalogado de “neurosis erótica”:

Elena Aldunate cae en el plano de la pornografía al describir cuadros de solazado erotismo y escenas de un sensualismo desembozado. Confesiones y exhibicionismo. Es este un fenómeno que denota la visible crisis o decadencia por la cual atraviesan las nuevas

---

<sup>102</sup> La ciudad moderna históricamente ha sido definida como un lugar ambiguo que, por un lado, se rige y organiza a través de una racionalidad pública, pero, por otro lado, revela zonas que escapan a las lógicas regulativas de la razón para expresar pulsiones destructivas.

<sup>103</sup> Natalia Cisterna sostiene sobre esta dimensión: “el modelo familiar de la clase media fue una idealización ampliamente difundida en los discursos públicos, especialmente por los estados, en la medida que esta imagen de familia nuclear aparecía como una célula funcional para el crecimiento económico y la materialización de los procesos modernizadores. Este modelo familiar patriarcal, que dividía efectivamente el trabajo de acuerdo al género de sus integrantes y que imponía una rigurosa moral sexual” (71).

promociones de la novelística actual. Sea por los elementos extraños, o influencias europeizantes o por la elección de temas morbosos, creemos sin premeditación que nuestros narradores están sufriendo de una franca amibiasis literaria. En el caso de Aldunate estaremos acaso frente a una ¿Neurosis erótica?. (Santana 43)

Debido a su rechazo al criollismo y, en cambio, crear personajes marginales con una evidente profundidad psicológica que habitan en mundos fantásticos, la escena crítica nacional prefirió promover su marginación literaria. Otros autores que se distanciaron del criollismo y regionalismo fueron: Pedro Prado, Juan Emar o José Donoso, los cuales también tenían un enfoque existencialista en sus personajes. Empero, no sufrieron de una postergación tan robusta como la suscitada en el caso de Aldunate.

Desde otro punto de vista, Marcelo Novoa, en su certero texto crítico “Elena Aldunate, una visionaria galáctica enclaustrada en el Chile de hace un siglo” (2011), identifica tres variedades del relato fantástico en la narrativa de Elena Aldunate; *ciencia ficción*, *fantástico esotérico* y *fantástico feminista*. Esta última taxonomía estética se fundaría en un revés al poder donde

[. . .] aparecen sus mayores aciertos al denunciar las odiosas diferencias de clase y sexismo imperantes en nuestra sociedad, pero desde la panorámica progresista de quien ve futuros cambios generacionales, pues hay aquí una cierta “videncia” de corte feminista, notablemente adelantada para las prosistas fantásticas de la época. (49)

Al analizar el cuento “La Bella Durmiente” declara: “he aquí la más clara, contundente y radical crítica feminista que he encontrado en texto de escritora chilena alguna, y ha sido escrito dentro del género fantástico” (51). Definitivamente, la imagen y el lugar de las escritoras son precarios,

insuficientes en los sistemas de producción simbólica y cultural. Por eso resulta significativo la revisión de la tradición literaria que ha excluido sistemáticamente la producción de las mujeres.

### **2.3 Algunas consideraciones de clase y género en “Juana y la cibernética”**

“Juana y la cibernética” es publicado por primera vez en una pequeña edición de Arancibia Hermanos el año 1963. Posteriormente, el cuento es incorporado en el libro *El señor de las mariposas* (1967), publicación de editorial Zig-Zag que reúne varios cuentos de la escritora chilena Elena Aldunate. Este relato también formó parte de tres antologías de cuentos, la primera titulada *Antología de cuentos chilenos de ciencia ficción y fantasía* (1988) a cargo de Andrés Rojas Muphy, con prólogo de Alfonso Calderón y publicada por Editorial Andrés Bello; la segunda aparición del cuento de Aldunate se encuentra en la compilación de relatos de ciencia ficción realizada por Marcelo Novoa denominada *Años Luz, Mapa estelar de la Ciencia Ficción en Chile* (2006); y la tercera antología en que podemos encontrar a “Juana y la cibernética” es en *Cuentos chilenos de terror, misterio y fantasía* (2015) por Editorial Cuarto Propio, misma que en el año 2011 dirige la impresión de *Cuentos de Elena Aldunate. La dama de la Ciencia Ficción*. Esta última edición que estuvo a cargo de Macarena Cortés y Javiera Jaque. Finalmente, el año 2016 aparece bajo el sello editorial Imbunche *Juana y la cibernética. Cuentos*, selección que revisaremos en esta ocasión.

La protagonista del cuento es Juana, una obrera de una fábrica metalúrgica, quien tras olvidar un chaleco en su lugar de trabajo regresa al taller para recuperarlo. Lamentablemente, debido a una chapa descompuesta y la fractura de la llave que permitía su ingreso-salida de la manufactura, queda encerrada sola, sin que nadie lo advierta, durante un largo fin de semana

(sábado, domingo y lunes) que incluye las festividades de Año Nuevo. En el tiempo de su reclusión accidental, Juana reconstruye las múltiples modalidades de sometimiento que, como mujer-obrera empobrecida, ha experimentado. En ese proceso toma conciencia de su condición de oprimida para, finalmente, en una tentativa libertaria, alcanzar un agenciamiento emancipatorio en la fusión erótica con la máquina que manipuló durante dos años en la fábrica. Además, este ejercicio ficcional da cuenta de la fluidez de las fronteras entre las tecnologías del cuerpo al sujeto moderno y el despliegue gradual de las tecnologías cibernéticas (Haraway 1995), los cuales cuestionan y transforman el clásico binarismo falo-logocéntrico entre pares antinómicos del estilo femenino-masculino, mente-cuerpo, humano-animal, humano-máquina. Como señala Ardití, “en el momento en que las tecnologías cibernéticas de poder comienzan a actuar sobre y a penetrar en los cuerpos de las personas, empiezan a generar nuevos tipos de subjetividades y nuevos tipos de organismos: organismos cibernéticos” (12).

Al principio todo es silencio. “[L]as máquinas, grises y complicadas, con la indiferencia de los animales domésticos, contemplaban su pequeño drama” (11). Progresivamente, en un mecanismo autorreflexivo, Juana pasará de una dimensión discursiva silente a ser portadora de la palabra que dotará de sentido la cotidiana unión entre la máquina y el tejido corporal de su subjetividad de mujer-obrera. En ese momento, comienza a repasar su vida y confiesa con pesadumbre que es una existencia “monótona y descolorida” (12). Pero ¿por qué llega a esa conclusión? ¿Qué tramas sociales y genéricas determinan esa autopercepción sombría? ¿Cómo la precariedad material configura su exclusión de un determinado circuito de legitimidad femenina al interior del sistema falo-logocéntrico? En las primeras horas de encierro, Juana arroja la sospecha de una falsa unidad natural o de construcción total del signo mujer, ya que ella va exponiendo su ilegitimidad dentro del modélico sistema sexo-género dominante de la época: “de todas sus

compañeras de trabajo, venía a sucederle a ella este percance idiota. A ella, a la que vivía sola. A ella, que en sus cuarenta y cuatro años no conociera el amor...al hombre” (12).

Juana es una mujer sola-soltera, una de las mayores amenazas a la matriz del heterocapitalismo, anulando su principal tarea de madre-esposa y clausurando su función procreadora de futuros ciudadanos(as). Además, en el caso de futuros trabajadores(as) que sustentarán el progreso socioeconómico de las elites, ella en su estéril femineidad atrofia los diseños biopolíticos de la nación. Su impericia sexual, específicamente su virginidad a los cuarenta y cuatro años, es vista como un fracaso en el sistema moral regulador de la conducta sexual en la sociedad chilena. El sistema sexo-género define normas de comportamiento sexual muy diferentes para mujeres y hombres. Estos últimos pueden iniciarse a temprana edad en su actividad sexual, mantener múltiples compañeras que lo certifiquen como un experto sexual, polígamo e infiel. En cambio, para las mujeres, la virginidad era un bienpreciado que debían proteger celosamente con el objetivo de alcanzar un espléndido futuro familiar. Ya convertidas en mujeres-esposas, solamente había espacio en su vida romántica para un hombre, el flamante marido. Este discurso sexo-afectivo moralmente hipócrita, condiciona la limitada y neurótica trayectoria amorosa de Juana, sumiéndola en una conflictiva sexualidad marcada por la culpa, un deseo reprimido y una erótica perfilada por fantasías consumistas irrealizables en su precaria materialidad.

El conflicto textual/sexual en “Juana y la cibernética” nos enfrenta al problema político de las *mediaciones de la visión*. Dicho con la expresión de Dona Haraway al demandar la emergencia de contemplar el poder/conocer de la experiencia subyugada de los oprimidos(as) (*cyborgs*), la lectura de este relato nos impele a “mirar desde abajo”. La precariedad material, explicada por su origen de clase, va perfilando las hostilidades que el cuerpo de Juana inscribe en su exhibición de una feminidad anómala, abyecta e inclusive “monstruosa”, fenómeno que la pone fuera de

circulación en el exigente mercado de corporalidades aceptables del falo-logocentrismo. La estructura narrativa del discurso de Juana imbrica las dimensiones de clase y género que la excluyen de un proyecto nacional con ambiciones inconclusas de modernidad, desarrollo industrial y económico. Sin embargo, en su doble explotación (mujer-obrera), será principalmente su origen de clase la que determinará su marginación de los modelos de género adscritos a una feminidad tradicional. En razón a su precariedad material no puede salir de la pensión donde alquila una estrecha habitación, “Al fin y al cabo esa pensión era su hogar desde hacía nueve años. [ . . ] ;Y qué diferencia habría sido su hogar de esa pieza pequeña y atiborrada de objetos diversos atesorados tontamente [ . . ]” (12). Por lo tanto, no puede acceder a la autonomía descrita por Virginia Woolf en su magnífico ensayo *Un cuarto propio* (1929), ni menos puede convidar a sus potenciales amantes o amigas a departir en la casa de huéspedes regentada por la señora Carmen. Sin patrimonio familiar al que recurrir, ni una profesión con la cual abrirse camino en el proyecto de una modernidad problemática y con un escaso salario de mujer-obrera, las posibilidades de contraer un matrimonio beneficioso se vuelven más escasas, como confiesa

Sí, era la verdad. Ella, una mujer no demasiado religiosa, sin tantos prejuicios, no tan fea..., no sabía físicamente lo que era un hombre. Siempre trabajando, siempre viviendo, en calidad de allegada, donde tía Lucha. Pospuesta, mal vestida, al margen de la existencia, de los sinsabores y de las alegrías de los demás. Para colmo, tímida. (12-13)

En un denso proceso histórico- personal, Juana va haciendo aparecer sus filiaciones con la familia proletaria: “Perdería la cena con la tía Lucha. Una cena pobre en una casa pobre y sucia y oscura, llena, en ese entonces, cuando ella vivía allá, de chiquillos gritones, de ropa por lavar. Hoy en día, llena de muchachitas impertinentes y remilgadas: sus primas” (13). El anterior fragmento es diametralmente opuesto al imaginario cotidiano de los valores familiares burgueses, ampliamente

difundido por las imágenes publicitarias del periodo, donde “abundaban dueñas de casa felices con sus tareas domésticas, padres en trajes de oficina llegando animosos de su jornada laboral y niños regordetes siendo el centro de la felicidad del grupo familiar” (Cisternas 72).

El texto de Aldunate pone de manifiesto las jerarquías insoslayables del orden familiar proletario. Ante la ausencia de una pareja (marido, novio, amante) y su respectiva prole, Juana es menospreciada por sus primas y encargada, debido a su (im)productividad corporal, de realizar el invisible, repetitivo y extenuante trabajo doméstico<sup>104</sup>. Dado que este tipo de actividad “no generaba beneficios, necesariamente fue definido como una forma inferior de trabajo frente al trabajo asalariado capitalista” (Davis, *Mujeres, raza y clase* 226). Juana, sin una vivienda propia, sin marido, sin hijos, casi sin preocupaciones y en su calidad de allegada, es conminada por los otros miembros de su familia a entreverar su subjetividad a “las imágenes de la escoba y el recogedor, del cubo y la fregona, del delantal y la cocina y de la olla y la sartén” (Davis, *Mujeres...* 222), en una actitud callada, sumisa y resignada. Anota Aldunate en el texto “Como siempre, por no tener servidumbre, tía Lucha le habría dicho: ‘¡Ay, Juanita, usted que tiene tan buena voluntad...’. Nada tenía que perder y a nadie haría falta” (13).

El ideal de familia moderna, inspirado en modelos de la cultura estadounidense, encontró su central de operaciones en las revistas femeninas *Eva*, *Rosita* y *Margarita*. En dichas publicaciones se aprecia cómo el desarrollo tecnológico comienza a tener una presencia renovada en los hogares, por lo menos en los de clase media y alta. Con ello, también en la clase trabajadora

---

<sup>104</sup> “El avance de la industrialización, en la medida en que llevó aparejado el desplazamiento de la producción económica del hogar a la fábrica, produjo la erosión sistemática de la importancia del trabajo doméstico realizado por las mujeres. Ellas fueron las perdedoras en un doble sentido: cuando sus trabajos tradicionales fueron usurpados por la floreciente industria, toda la economía salió del hogar dejando a muchas mujeres privadas, en buena medida, de ocupar papeles económicos significativos” (Davis, *Mujeres, raza y clase* 226).

que de una u otra forma se relaciona con esta tecnología. Juan Luis Salinas Toledo, revisando los vínculos entre moda e historia de la mujer chilena, puntualiza sobre *Rosita y Margarita*:

*Rosita y Margarita* estaban pensadas para las clases más populares que también seguían la moda. *Margarita* fue la primera revista femenina de editorial Zig-Zag que publicaba recetas de cocina, manualidades, labores, decoración e instrucción para el cuidado de los niños. Estaba dirigido tanto a solteras como a casadas, pero promulgaba las bondades del matrimonio. *Rosita* era la revista más práctica, la más ilustrativa. Su fuerte eran los bosquejos o figurines de modelos más elementales que exquisitos. Ambas incluían moldes con las indicaciones y medidas para que sus lectoras replicaran los vestidos. También tenía álbumes de labores y otros suplementos que se convertían en verdaderos manuales de instrucciones. Con este sistema democratizaban la moda. Para *Rosita* era más importante que las mujeres pudieran confeccionar y usar su máquina de coser que “estar a la moda”. Aunque la moda ya era materia de consumo en todos los estratos. (43)

Seguramente, cuando nuestra protagonista se lamenta por su falta de material de lectura debe haber pensado en una revista como *Rosita* para matar las horas muertas, pasar por sus páginas tan “ilustrativas” que “promulgaban las bondades del matrimonio”.

Sin duda, debía imaginar que podría “costuriarse” alguna tenida con “los figurines de modelos” y parecerse a Grace Kelly en el filme *La ventana indiscreta* (1954) de Hitchcock’s. Era un sueño despierto compartido el deseo de ese estilo de vida ideal, que incluía el amor romántico heterosexual como única vía posible para la realización de la existencia femenina. La sexualidad de las mujeres ha sido configurada socialmente, transformándola en una institución violenta que adoctrina el cuerpo en una rígida programación de género. En la experiencia de Juana, este sueño ha dejado una estela de frustraciones, como recuerda la protagonista:

De pronto, en su cerebro alucinado aparecen una imagen y otra. En una esquina, un hombre y una mujer, ocultos, se besan. Una pieza un hombre desnudo; el olor denso. Los ojos malignos de su prima. “Sal de aquí, chiquilla intrusa”. Diez años, angustia [. . .]. Escenas violentas, en primer plano, en la pantalla de un cine de barrio. El hombre y la mujer... Siempre el hombre y la mujer. Más adelante supo que eso no tenía nada de maligno ni de prohibido ni de angustioso, pero lo supo a través del raciocinio, de novelas baratas, de confidencias hechas entre risas forzadas que la dejaron molesta, curiosa, intranquila. Pero su experiencia no vino. (20-21)

Ahora bien, aunque Salinas Toledo considera que *Rosita*, al incluir moldes que copiaban el estilo de prestigiosos diseñadores, democratizaba el acceso a la moda. En el caso de una mujer-obrera como Juana, este noble ideal se veía malogrado por su escasez material: sin máquina de coser<sup>105</sup> pero con clases de costura a los dieciséis años, ahorrando algunos pesos de su salario para adquirir *Rosita* pero desayunando solamente “té puro” (16) preparado en “el anafe a parafina” (13). Entre la carencia material y los signos de la pobreza que marcan su barrio, como cuando amanece sin electricidad, es difícil para Juana seguir los dictados de estilo y elegancia femeninas propuestos por este tipo de publicaciones. En un país tan clasista como el nuestro, donde frases del tipo “como te ven te tratan” -a propósito de la indumentaria que llevamos en ciertos contextos- determinan la recepción positiva o negativa de nuestro(a) interlocutor(a) en una interacción social. Por lo mismo, estos sueños cotidianamente frustrados por la precariedad material cumplen un papel crucial para

---

<sup>105</sup> “La primera máquina de coser funcional fue inventada por el sastre francés Barthelemy Thimonnier en 1830, quien fue contratado para coser uniformes para el ejército de Francia. Diez años después tenía una fábrica con ochenta máquinas que fue quemada por un grupo de sastres que se protegían del desempleo. Luego fue mejorada por el estadounidense Elias Howe, quien perdió sus derechos ante el fabricante de corsés inglés William Thomas. Pero el verdadero promotor fue el británico Isaac Merrit Singer, quien inventó el mecanismo del movimiento hacia arriba y hacia abajo y el pedal, en vez de una manivela” (Salinas Toledo, *Linda, regia, estupenda* 44).

entender la marginalidad de la soltería de la protagonista del relato, junto a la angustia que esto ha provocado en ella: “Y esa pregunta, esa eterna pregunta formulada en todos los lugares públicos, bancos, hospitales, tiendas, sin concederle importancia, ¿casada o soltera? ‘Soltera, señorita, obrera...’ [. . .]. Señorita Juana, a secas. Como un disparo a quemarropa, el dolor la conmociona, violento...” (21). Porque al no contar con un pletórico guardarropa, no puede entrar al circuito de mujeres deseables del sistema falo-logocéntrico, en vista de que “no tenemos acceso directo al cuerpo si no es a través de prácticas ideadas, que siempre se apoyan en discursos compartidos colectivamente. Nuestro cuerpo entero es normativo, toma entidad al ser adscrito a una sociedad a partir de normas socioculturales” (Fernández-Martorell, *Capitalismo y cuerpo* 133).

En los sectores populares, la máquina de coser se convirtió en el objeto capaz de confeccionar los estupendos vestidos utilizados por las heroínas de las cintas<sup>106</sup> en boga, por lo tanto, aquella que tuviera y manejara este preciado artefacto estaría un paso adelante en la carrera conyugal, una mujer bien vestida se vuelve atractiva ante los ojos masculino<sup>107</sup>, por ende, posee mayores probabilidades de casarse<sup>108</sup> y cumplir exitosamente con el rol de esposa-madre. Por ese motivo, Juana imagina que su reclusión involuntaria podría salir en los periódicos, esto serviría de propaganda al señor Wellmann (dueño de la fábrica) y, tal vez, recibir un aumento de sueldo; con

---

<sup>106</sup> En *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), un documental dirigido por Sophie Finnes, Slavoj Žižek insiste en que el cine es el último arte perverso, puesto que no te da lo que deseas, sino que te dice cómo desear.

<sup>107</sup> Mary Orrego, profesora de la Escuela de Armonía Jan Mar, declara en revista *Eva*: “Parten de la base de que toda mujer bien vestida, bien maquillada, con gracioso movimiento para subir una escalera o levantar una copa, con una silueta cuidada, es una mujer más atrayente, capaz de despertar el interés de los que la rodean” (citado en Salinas Toledo 95).

<sup>108</sup> En 1961 la *Escuela de Armonía Jan Mar*, dirigida por Jane Franz, enseñaba todo lo necesario para tener *charme*. La academia de Franz, orientada a un público femenino compuesto por señoritas, estudiantes, oficinistas y dueñas de casa, entre algunas de las asignaturas que dictaba incluía maquillaje y peinado, guardarropía, la silueta soñada. Mary Orrego, una de las docentes, explicaba: “Es increíble lo que gana una mujer cuando aprende a sentarse, a caminar, a sonreír en la vida corriente. Adquiere una notable seguridad en sí misma. Tuvimos una alumna muy tímida, que se quejaba mucho porque en su casa nadie la consideraba para nada. Además de enseñarle las bondades del *charme*, le aconsejamos que cortara los rizos y se peinara de manera que realzara su belleza. Cambió por completo, se convirtió en el centro de atención en su hogar y sus opiniones comenzaron a ser escuchadas” (citado en Salinas Toledo 95).

ese dinero extra podría comprar la anhelada máquina de coser que cambiaría su deslucida existencia. Leemos en el cuento:

Con este aumento ¡comprará la máquina de coser!... Esa máquina de coser que ambiciona desde hace tanto tiempo, y que todos los días contempla al pasar ante la vitrina de esa tienda. Hasta puede que, gracias a esta tonta aventura, su vida monótona y aburrida tome otros rumbos. A lo mejor, por fin, un dios, o lo que sea que por allá arriba o aquí abajo se las dé de tal..., se ha acordado de ella. (14)

Después de las elucubraciones de un futuro mejor en torno a la máquina de coser que no posee, comienza el paulatino reconocimiento de su máquina de trabajo.

En una primera instancia, la protagonista perfila una imagen de la máquina desde un imaginario tecnocientífico masculino. Juana se pregunta: “¿Se asemejarán en algo a la imagen de su creador, el hombre? El Hombre, Dios y Señor de la Creación” (15). Casi de inmediato, Aldunate comienza a deslizar una visión cibernética<sup>109</sup> sobre las máquinas, lo cual provocará un desplazamiento del tecno-imaginario dominante a un espacio tecnocientífico articulado desde las amplias posibilidades de liberación previstas por la imaginación feminista, a propósito de las potencialidades de la literatura: “toda escritura, toda producción discursiva o narrativa, se arraiga en la situación polifónica de emisores y receptores y es responsable de sus propias resistencias y aperturas” (García Selgas 28). Las ciencias y tecnologías son organizadas por diferentes relaciones sociales, pero pueden implementarse estratégicamente para deconstruir las relaciones de dominación. Por ejemplo, el signo Mujer puede ser rediseñado en cuanto a sus posibilidades y

---

<sup>109</sup> “El término ‘cibernética’ fue acuñado por Norbert Wiener a partir de la palabra griega ‘Kubernetica’, que significa dirigir, guiar, gobernar. En 1989 el término fue partido en dos, y su primera mitad ‘ciber’ -un neologismo sin raíz anterior- fue separado de sus significados de ‘control’ y ‘gobierno’ para representar las posibilidades del viaje y la existencia en el nuevo espacio de las redes informáticas, un espacio, se ha afirmado, que debe ser negociado de nuevas formas por la mente humana” (Sandoval, “Nuevas ciencias. Feminismo cyborg y metodología de los oprimidos” 85).

límites, por ese motivo, los discursos tecnológicos deben ser contemplados como parte de la “urdimbre y trama de nuestras vidas cotidianas y un ámbito de potencial intervención feminista” (Hester 21). Juana intuye la facultad dinámica de re-construcción política emancipatoria contenida en las máquinas; ellas podrían rebelarse contra el tecno-imaginario falo-logocéntrico y rediseñar las estructuras de opresión que constituyen nuestros mundos materiales. En este punto, advierte una apertura crítica del “potencial transformador (limitado pero real) [...] [del] impacto diferencial de las tecnologías sobre [las] mujeres” (Hester 24). La imagen de lo dicho anteriormente es ilustrativa en el cuento: “Recordó conversaciones entre sus compañeras, páginas leídas en diarios o revistas: ‘Un día las máquinas se rebelarán contra sus amos. No necesitarán de ellos y tendrán iniciativas’” (15). Resulta inevitable pensar que la potencial revuelta no sólo será de las máquinas sino también de las mujeres. Ambas realizarán “la operación de apropiarse de formas ideológicas dominantes y utilizarlas para transformar sus significados en un concepto nuevo, impuesto y revolucionario” (Sandoval “Nuevas ciencias. Feminismo cyborg” 86).

Los mundos que irrumpen en la ficción de “Juana y la cibernética”, constituyen una puesta en escena de estados subjetivos exacerbados cuya tensión expresa sensaciones y espacios desconocidos en que la protagonista y su máquina de trabajo gimen y *se debaten* como forma esencial de existir en un desplazamiento incesante en pos de la realización del deseo. *Gimen* como expresión de su angustia y *se debaten* entre sus sueños, en una lucha por llegar a ser consistentes, desde la transparencia de su ficcionalidad y desde la borrosidad de la dimensión onírica en que muchas veces se logra lo deseado o se visualiza el camino para su consumación. Frente a esta construcción narrativa, el lector(a) deberá intentar descubrir las lógicas puestas en marcha en dichas construcciones, avanzando más allá de la operatoria racional por medio de la cual se desenvuelve en su mundo de referencia inmediata. De este modo, alcanzar y aprehender la melodía que brota

de la coherencia extraña de una partitura, en que cada nota es un ser que se metamorfosea y se identifica con los más diversos y distintos elementos de un mundo ficcional que va disponiendo seductoramente el encuentro íntimo entre Juana y su máquina, en un plácido ejercicio de conquista mutua. Ella, desnuda, recibe “el sol en su piel húmeda, en sus caderas ruborizadas. El aire entre sus pechos y sus piernas. Libre, impúdica, sola. ¿Y si alguien entrara?” (17). Y “De pronto siente que la están mirando; que muchos pares de ojos la observan. Con nerviosos grititos, corre a esconderse en la ducha, la cual, contra su costumbre de ahorro, ha dejado abierta, y se enjuaga” (17). El ritmo de la narración aumenta. Juana, en una suerte de *flâneur* industrial, se contonea coquetamente y busca la mirada del otro(a); “Calle arriba, calle abajo. Detenida ante la máquina, fija sus ojos en ella y una atracción irresistible la obliga a tocarla más próximamente” (18). El(la) lector(a) transita la rica y compleja geografía del espacio simbólico construido, con el propósito de verificar la intimidad y complicidad trabada entre la protagonista y su máquina. La complejidad psíquica de Juana es cada vez más visible ante nuestros ojos.

Por otro lado, este mundo subjetivo y desbordado ocupa un espacio de marginalidad, producto del discurso emancipatorio que se pone en juego y que ha permitido asociar el subjetivismo de la narración a la literatura de ciencia ficción. Desde nuestra perspectiva, la plasmación de realidades altamente poéticas y de sucesos fantásticos, sobrepasan el proceso del *fluir* de la conciencia, haciendo de éste un rasgo más en el montaje de una trama dudosa, regulada por una estrategia textual, en la que el juego *realidad/irrealidad* se lleva al límite. Así, el *margen-marginalidad* se identifica en el borde trópico, en los límites de un cuerpo textual en los cuales las voces de la heroína, como hemos señalado antes, *gimen* y se *debatan* en instancias de desarticulación del *logos* y por tanto de la *ratio*. Esto posibilita el estado de alienación que permite desplegar la gran escena erótico/poética de Juana y su máquina, cuyas coordenadas se unifican en

la potente voz de la narradora que, colmada de sensaciones de luz y sombra abre nuevas dimensiones, inventa volúmenes y formas que alimentan dicha imagen. Esta escena erótico/poética trata entonces, plena y derechamente, sobre una visión de mundo libertaria que se expresa en la toma de conciencia feminista de Juana, quien del silencio inicial se inclina al ruido, al movimiento, a la vida, al placer, al calor. Mutismo estático, gozo sensorial: las fases del tránsito de emancipación de Juana. En sus propias palabras: “No; en los días que le quedan, ella no seguirá esta corriente; ella romperá estas leyes e impondrá las suyas. Satisfará sus deseos postergados” (18). Como bien indica Elsa Drucaroff, las mujeres “vivimos arrodilladas ante el tiempo abstracto que deteriora, rogándole inútilmente que sea piadoso, que no nos saque de la circulación, que nos deje seguir siendo objeto de deseo, el regalo, elpreciado y escaso objeto de intercambio, ilusión del ansiado falo; que no nos consuma como consume el burgués la fuerza de trabajo obrero” (385).

Juana establece un contacto vital subsumido en el cuerpo y los recuerdos, que vuelven indispensable su relación con la máquina. Para ello, tiende puentes hechos de ruido, construyendo así, espacios suspendidos por sobre nuestro espacio y tiempos que se dilatan y se transforman como halos luminosos que se entrecruzan en ondas misteriosas, dando forma a una danza que para nosotros resulta extraña. Leemos en el cuento: “Nadie la ha llamado jamás con esa suavidad, con esa insistencia. De nuevo ante la máquina, aprisiona entre sus manos pálidas y olorosas la tibieza del émbolo que sube y baja, a la derecha, a la izquierda; preciso, potente, seguro. ‘Juana...Juana...’. Y el juego recomienza” (19). Toda esta construcción simbólica obedece al tiempo y espacio elaborados por el ritmo incierto de los procesos psíquicos, los que se desarrollan de acuerdo a circunstancias muy puntuales en la existencia de la protagonista. En el intento de acercamiento y de unión entre estos elementos, por ejemplo: las válvulas, el ruido y calor de la máquina, se activan

plenamente pulsiones *eróticas* y *tanáticas*. *Eros* y *Tanatos* se debaten en una lucha con la naturaleza, cuyo fin es mostrar nuevas dimensiones del cuerpo y erotismo femenino.

La narración no es más que un rastro, una huella de la confesión que los sobrepasa, pero que deja en esos rastros la impresión más íntima sobre la existencia, de una subjetividad que trasciende la contingencia concreta. La perpetua contienda de Juana corresponde, de este modo, a la lucha de las mujeres durante su historia por alcanzar la meta de la realización/legitimación de sus deseos. En dicho proceso de oposición, las experiencias vinculadas a la vida y a la muerte abren espacios ocultos, donde los secretos que dormitan en pulsiones eróticas desbordadas se despiertan. La propia narración olvida toda moral para ser vehículo de las imágenes en que sueño y vigilia se traspasan, ingresándonos desde nuestro mundo referencial a un mundo fértil de imaginación feminista. Un mundo inmenso, desbordado sinestésicamente, que no se contiene a sí mismo en su hipertrofia descomunal. Ese mundo nos llama y nos seduce.

La protagonista oye las voces que vienen de la sala de máquinas, invitándola a la fiesta suprema del derroche y el gasto hasta caer exhausta o muerta. La máquina levanta sus engranajes y estructuras de metal, queriendo cubrirlo todo, queriendo penetrarlo todo. Ante esta exigencia urgente, Juana cae, extasiada. La protagonista tiene sed de una plétora suprema. Es por eso por lo que se entrega en una orgiástica danza corporal con la máquina. Así es descrito en el texto:

Nuevamente sus manos aprisionan el émbolo y la vibración la invade. Sus hombros, sus pechos, sus pechos, su cuerpo entero es impulsado adelante, atrás, vibrando, vibrando; derecha, izquierda, vibrando. Un deseo tiránico se apodera de ella. Quiere sentir; no importa qué, pero sentir violentamente. Ambivalencia de dolor y placer, miedo y entrega. Su respiración comienza a seguir el jadeo de la máquina y vive, vive... Aferrada a ese ser tibio, duro, firme, viscoso, dominante, quiere más. Derecha, izquierda, arriba, abajo. Hasta la

locura, hasta el dolor. La cabeza inclinada, vuelta hacia el émbolo; los brazos abandonados, laxos, la mujer sueña. Sueña un sueño rojo, negro, violento, amarillo vibrante; violento.  
(21-22)

En este trabajo de producción/devoramiento escritural, Aldunate construye de manera borrosa mundos cuya gravidez se ancla en el lenguaje, materia prima que les permite ser visualizados, aunque no comprendidos. Esta borrosidad fantástica de los mundos plasmados, el misterio de la identidad de los seres que pueblan esos mundos, y el bosquejo de espacios utópicos volátiles que desaparecen en las fauces de una máquina que cobra vida, desestabilizan los códigos del mundo establecido y aceptado socialmente. Se produce un desborde. El sin sentido aparente, en busca de lo deseado, del amor que nunca llegará.

En síntesis, la construcción de este mundo-otro, desde una lógica-otra, pareciera ser finalmente el único hogar posible para la voz íntima que da vida a toda la narración, voz que se cobija en ese hogar, consciente de su cercanía al abismo y a la muerte. Finalmente, la cópula entre Juana y la máquina “supone entender la naturaleza no como el basamento esencializado de la corporalidad [. . .], sino como un espacio de conflicto atravesado por la tecnología, que moldea de manera decisiva nuestras experiencias de vida” (Hester 25). Además, denuncia las infamias de las convenciones de género. Sin embargo, en su danza orgiástica logra llevar a cabo un operativo de transformación emancipatoria que la instala en un pleno ejercicio de construcción-de-mundo alternativo. Elena Aldunate, adelantada en varias décadas, se acerca a los postulados de Haraway al concebir en su fabulación feminista “Juana y la cibernética” a animales (Cascabel) y máquinas como “compañeros sociales”. Un gesto de la imaginación literaria que redefine los límites mismos del discurso oficial, para abrir la puerta a pensar otra construcción política de la sociedad.

## 2.4 Las maravillas del espacio en “El mecano verde”

La narración titulada “El mecano verde” apareció compilada en el libro *El señor de las mariposas* (1967), publicado por la reconocida editorial Zig-Zag. Contar con el espaldarazo de Zig-Zag catapultó a Elena Aldunate en el podio de escritores que constituyeron la denominada edad de oro de la ciencia ficción chilena (1959-1970). Por supuesto, como era costumbre de la época, Aldunate fue la única mujer en la tríada compuesta por Hugo Correa (1926-2008) y Antonio Montero (1921-2913)<sup>110</sup>. Influenciados principalmente por el canon estadounidense y europeo de CF, estos escritores sentaron las bases del género en Chile al cuestionar críticamente sus contextos apelando a un tiempo futuro incierto y elaborando tecno-imaginarios en crisis que expresaran los conflictos sociales de la época.

Precisamente, Aldunate en este cuento instala la comprensión imaginativa de la opresión de las mujeres, al ser excluidas del proyecto de modernización nacional, pero elabora un espacio ficcional que plantea construcciones políticas alternativas a las rígidas inscripciones culturales asignadas por el falo-logocentrismo a toda subjetividad concebida desde la abyecta diferencia. La producción literaria de la escritora chilena se ubica en una dimensión revulsiva, donde la escritura funciona como “una prótesis, instituyendo un espacio para sacudir hábitos, liberar problemas, crear condiciones de posibilidad, interrogar las evidencias, implosionar postulados. En su desgarradura emerge el acontecimiento de lo ilegible, por lo que su práctica supone un movimiento inconcluso y un incesante asedio de las propias comodidades mentales” (Flores 32).

---

<sup>110</sup> Hugo Correa, según la opinión generalizada de la crítica, inaugura la edad de oro de la ciencia ficción chilena con la publicación de *Los Altísimos* (1959). Por otra parte, destaca la figura de Antonio Montero que el año 1963 publica *Los súperhomos*.

Los personajes de “El mecano verde”, más que asediar la comodidad de nuestros esquemas mentales, dan cuenta de los límites y posibilidades de los imaginarios culturales. En un ejercicio retráctil, los lectores(as) localizan una economía corporal conocida, pero, simultáneamente, configura matrices de ininteligibilidad para el orden falo-logocéntrico. Teniendo en cuenta que las resignificaciones llevadas a cabo por Aldunate en el género de ciencia ficción no son un mero ejercicio literario, el cual históricamente ha tenido una preeminencia masculina que exclusivamente se circunscribe al influjo de escritoras feministas o al hecho de privilegiar la figura de mujeres como las protagonistas de sus relatos, sino que se convierte en “una intervención creativa en términos de proyecto de conocimiento, de sensibilidad política y de compromiso ético” (Flores 34).

La escena inicial del breve cuento de Aldunate sitúa los acontecimientos en el Barrio Cívico<sup>111</sup> de la ciudad de Santiago, específicamente en la Plaza de la Moneda, frente al emblemático Palacio La Moneda -sede de gobierno desde 1845 hasta la fecha-. También aparecen mencionados el desaparecido Hotel Carrera<sup>112</sup>, la Plaza de la Constitución y la calle Morandé. No es intrascendente que la acción se desarrolle en los alrededores del edificio que alberga la violenta

---

<sup>111</sup> El Barrio Cívico de Santiago fue un proyecto arquitectónico que plasmó los ideales de modernización estatal diseñados por las diferentes administraciones gubernamentales durante la primera mitad del siglo XX. En su gran mayoría, el perímetro que compone dicho barrio alberga: dependencias y edificios de gobierno, ministerios y otros organismos públicos. El proyecto instaurador del Barrio Cívico de Santiago fue ideado por el arquitecto austriaco Karl Brunner —tomando en cuenta propuestas anteriores de Carlos Carvajal M., Josué Smith Solar y José Tomás E. Smith Miller— y ajustado por Carlos Vera Mandujano. Todos los edificios, que formaron parte del esquema trazado por Brunner, se construyeron en torno al Palacio de La Moneda. El eje principal comprende, de Norte a Sur, la Plaza de la Constitución desde calle Agustinas, La Moneda, la Plaza de la Ciudadanía, el Paseo Bulnes, terminando en el Parque Almagro.

<sup>112</sup> Testigo mudo del bombardeo a La Moneda durante el golpe de Estado de 1973, el edificio José Miguel Carrera acogió en sus instalaciones al distinguido Hotel Carrera. Diseñado al estilo art déco, como parte del Barrio Cívico y frente a la Plaza de la Constitución, por los arquitectos Josué Smith Solar y Josué Smith Miller, fue uno de los primeros edificios en altura construidos en hormigón armado en el país. El Hotel Carrera mantuvo sus puertas abiertas al público hasta el 2004. Al año siguiente pasó a formar parte de las dependencias del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, función que cumple hasta la fecha.

institucionalidad del Estado moderno chileno, símbolo falo-logocéntrico del proyecto de nación que a través de mecanismos especulares (Irigaray) puso en el centro de las prácticas discursivas al sujeto moderno (blanco, masculino, heterosexual, letrado, falsamente universal<sup>113</sup>, entre otras características). Este “universal”-masculino perfiló el amplio espectro de alteridades devaluadas (mujeres, indígenas, afrodescendientes, homosexuales, lesbianas, transgéneros, obreros(as) empobrecidos, etc.). En el repertorio de inclusiones y exclusiones de determinadas subjetividades vitales para los operativos falo-logocéntricos, este “funciona mediante la organización de las diferencias en torno al eje significante/significado en función de una escala jerárquica que está gobernada por el sujeto estandarizado dominante” (Braidotti 214).

La disposición de un sistema de pensamiento binario ha afianzado una tradición de persistentes dualismos en la tradición filosófica occidental, dejándonos fantasear con la ilusión de ser Uno e implicándonos en “una dialéctica de apocalipsis con el otro” (Haraway 304). Sin embargo, la solitaria protagonista de “El mecano verde” emprende su relato con la sospecha de que el encuentro con el “otro(a)(e)” fracturará la hegemonía de “lo mismo” (Irigaray) y abrirá una puerta para conectarse con ese “misterioso” visitante desde una conexión ontológica múltiple, sin límites claros entre lo natural y artificial, porque “Uno es muy poco, pero dos son demasiados” (304). Sin claridad respecto al ser que comienza a descender, emerge un conjunto de preguntas retóricas que sostienen un recurso imaginativo sugerente y fructífero sobre el devenir máquina, devenir animal o devenir monstruo de aquello que se aproxima. Escribe Aldunate en el relato: “¿Es

---

<sup>113</sup> “Desde la crítica feminista hasta la teoría postcolonial se han multiplicado las denuncias que revelan las arbitrariedades, censuras y exclusiones que, en nombre del universal, fue imponiendo el canon modernista de la cultura occidental dominante. La exhibición de su violencia representacional a través de lo cual lo universal establece su jerarquía a costa de silenciamientos y tachaduras de lo diferente, así como a través de la marcación por el estigma sexual, racial y económico, potenciaron las luchas interpretativas que se desatan desde los márgenes para cuestionar su monopolio” (Flores 36).

un pájaro rezagado que persigue insectos? ¿Un volantín a la deriva, en el viento fresco de la primavera? ¿Una nave estelar? ¿Una alfombra mágica? ¿Un juguete del año 3000?” (57).

Inmediatamente se explicita un tradicional tópico de la CF. Nos referimos a las potenciales invasiones alienígenas con teleologías apocalípticas que desatan los temores más profundos de la humanidad. Surge el terror que infunden aquellas figuras fronterizas y liminares. El otro(a) monstruo intergaláctico podría colonizar o destruir el planeta y en este caso a la sociedad chilena. Esta tendencia de recelo y rechazo al visitante foráneo no ha mutado demasiado desde 1967. Los “sueños de exterminio” en contra del cuerpo socialmente indeseable tienen, lamentablemente, absoluta vigencia en la contemporaneidad. Todavía los extranjeros ilegales apostados en las calles del norte de nuestro país, el pueblo mapuche, los afrodescendientes, los transexuales, los travestis o los personajes “del otro lado del río” de la obra dramática *Los invasores* (1964) de Egon Wolf, son centrales en los sentimientos de miedo, peligro y hasta paranoia en nuestro comportamiento frente a subjetividades que amenazan el modelo político-social de los cuerpos en el ideograma de la nación. Como señala Braidotti, “Ya no hay enemigo, sino la posibilidad infinita de que surjan enemigos por todas partes. En la economía del miedo, el enemigo se ha vuelto virtual y, como tal, aguarda su actualización. Podría ser un niño, una mujer, el vecino, el virus del sida, el calentamiento de la atmósfera o la próxima caída del sistema informático” (231). Lo mismo ocurre con los conciudadanos de la mujer embajadora, a causa del miedo que produce el “levantamiento de las fronteras categóricas entre los humanos y sus otros, esto es, los otros racializados o étnicos, los animales, los insectos, o los otros inorgánicos y tecnológicos” (235). Nuestra Ifigenia local será la encargada de parlamentar con el ser extraterrestre. Pese al contexto de índole sacrificial, será ella portadora de la palabra pública e intervendrá políticamente en términos representacionales. La narradora comenta: “Sola, paralizada, detenida en medio de la desierta ciudad, tiene que esperarlo,

tiene que verlo agrandarse, agrandarse, agrandarse<sup>114</sup>...hasta ser un inmenso tapete verde. Ha sido ella la elegida para decirle a los otros, los que han ido a ocultarse en las afueras, lo que es” (57).

Una mujer asume toda la responsabilidad política de gestionar el diálogo entre los dos mundos. Esta versión ficcional invierte y desplaza los dualismos jerárquicos de las identidades naturalizadas. Es decir, Aldunate subvierte el sistema androcéntrico de conocimiento e interpretación del mundo que históricamente ha anulado la perspectiva de las mujeres, insistiendo en la dupla opositiva hombre/cultura-mujer/naturaleza. Se ensaya la posibilidad de poner en marcha otro orden simbólico distinto a los preceptos de la hegemonía falo-logocéntrica; hay una tentativa de desarmar los andamiajes convencionales de la “ficción mundana del Hombre y de la Mujer” (Haraway 309). Aunque inicialmente la mujer siente temor por la supuesta violencia del incierto invasor, cualquier prejuiciosa certeza del supuesto carácter agresivo del visitante espacial es difuminado en un lúdico, discontinuo, corpóreo y dinámico montaje visual, desplegado por el ser intergaláctico que, empleando una materialidad familiar, deja claro que es un ser pacífico. Así es descrito por la protagonista:

Pegado a la solera, el objeto viene hacia ella. Avanza silencioso, verde y perforado, ondulante y gigantesco. Con su gracioso viraje cruza y queda detenido ante sus ojos, sosteniéndose con aleteo de pájaro bailarín, mientras reduce su tamaño.

---

<sup>114</sup> “Muchos de los efectos de terror se logran mediante un cambio en la escala de las proporciones que magnífica los defectos y las peculiaridades del cuerpo. En un revelador análisis del gigantismo, Calame observa que el cuerpo gigantesco es una señal de desmesura, de exceso y, consecuentemente, de desviación. Supone una transgresión patente del principio délfico del término medio, que ha sido central en la estética occidental desde la antigüedad. Por su parte, Bodgan enfatiza la importancia del fenómeno del engrandecimiento y del empequeñecimiento en los espectáculos de monstruos desde el siglo XIX. Observa que, tradicionalmente, la altura está asociada a lo exótico, al orientalismo y a las narrativas racistas. Aquí, la jirafa en tanto que animal de una altura inusual no es una excepción. Sin embargo, los enanos tienden a encajar en la tradición europea autóctona de las miniaturas y, por consiguiente, son más aceptables (pensemos, por ejemplo, en Tom Thumb). La fascinación contemporánea con los insectos y con otros actores microscópicos responde también a esta tendencia” (Braidotti 236).

En el centro de su estructura, cuatro espirales grises giran hacia adentro como volutas de humo vertiginoso y eternas, sin cambiar ni dejar de ser; y esos cuatro agujeros caóticos la observan. (57-58)

Luego de una serie de mutaciones en su forma y tamaño, al principio adoptó la figura reconocible de una “alfombra mágica” (57). La elección definitiva recae en un juguete a base de piezas con las que pueden componerse diversas construcciones.

En esta particularidad transformacional residiría su fuerza nómada (Deleuze), ya que establece la posibilidad de una construcción-de-mundo alternativa, empleando las dimensiones con que la *imaginación crítica* disloca lo conocido, convirtiendo en familiar ese lugar otro. En ese momento la mujer establece un encuentro cercano del quinto tipo<sup>115</sup>, ya que “esa especie de mecano verde [extiende] un dedo largo que se desenrolla toca la punta de su mano tendida” (58). Así, mantiene un contacto telepático consciente y voluntario con la entidad extraterrestre y puede decodificar el mensaje de paz expresado por “el mecano verde”: “De pronto, ella sabe que esa presencia no es agresiva, que su intención es sana, curiosa, fraternal. Son dos seres diferentes que se enfrentan por primera vez, midiéndose, detallándose. Pero en él hay algo más: una seguridad, un juego, una tierna sorpresa” (58). Resulta inevitable no recordar el afiche de la película *E.T, el extraterrestre* (1982) dirigida por Steven Spielberg, que muestra la conexión psíquica entre Elliott y el alienígena a través del contacto entre sus dedos índices. Este fenómeno en la narración de Aldunate representa “un desplazamiento de nuestra visión del mundo fuera del epicentro humano y que consigue establecer un *continuum* con el mundo animal, mineral, vegetal, extraterrestre y

---

<sup>115</sup> Seguimos la terminología ufológica y el sistema de clasificación creados por el astrónomo y ufólogo estadounidense Josef Allen Hynek (1910-1986).

tecnológico. Apunta hacia un igualitarismo poshumano y biocentrado” (Braidotti 224). En definitiva, el registro literario de la CF empleado por la escritora chilena le permite

Explorar alternativas o afirmaciones contrarias a lo que normalmente creemos, y busca poner en cuestión nuestras creencias al ejercer una función de crítica de las costumbres y renovar la capacidad de asombro al excitar los campos de la imaginación. Si las narraciones funcionan como pequeñas fábricas de comprensión, las nuevas revelaciones de sentido ensanchan continuamente sus imágenes y modelos. (Flores 39)

En este sueño de un futuro posible, la armónica unión entre el ser intergaláctico y la mujer plantea políticas corporales que desacatan la pretendida homogeneización de las identidades, los deseos y el tiempo<sup>116</sup>. Pareciera que la confusión de las fronteras propiciara una intervención de los significados sexo-políticos del cuerpo. La performance de la mujer-vocera incide en una desprogramación del género que la posiciona en la genealogía de las hijas desobedientes de Haraway y la emparenta con su propuesta del *cyborg*; “organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de la realidad social y también de ficción. En nuestra era [. . .], todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo. Lo *cyborg* constituye la posibilidad de pensar más allá del binarismo” (Fernández- Martorell, *Capitalismo y cuerpo* 135).

Por otra parte, el género de la CF favorece el intercambio mutualista entre diferentes identidades. Siguiendo las investigaciones de Lefanu, Braidotti observa que se da una empatía

---

<sup>116</sup> “Nuestro particular modo de ser cuerpo-ser palabra nos conecta con el tiempo concreto de la diferencia constante: mujeres vírgenes, ovulantes, menstruantes, gestantes, menopaúsicas: cada experimentación de nuestra temporalidad específica está indefectiblemente ligada a la naturaleza, inscrita a fuego en nuestra carne, pero también a nuestras elecciones, decisiones, afectos, inserción social, placer, dolor, a nuestra vida concreta. Las mujeres tenemos una corporalidad no semiótica que nos hace potencialmente más capaces que los hombres para percibir otro tiempo” (Drucaroff 382)

profunda entre las mujeres y los seres extraños: “se sienten conectadas a ellos por un profundo lazo de reconocimiento” (234). La protagonista de “El mecano verde” lleva a cabo una alianza estratégica con la entidad extraterrestre. Ambos se identifican como figuras liminares en un vínculo con los “otros” que desestabilizan el orfanato del logos y su premisa del Absoluto: “Casi impalpable, como un soplo, recorre la orbita de sus ojos, roza la comisura de su boca, y susurrante, sin herir, se introduce desapareciendo todo entero por el hueco de su oído izquierdo [. . .]. Como se ha introducido el extraño ser sale” (58). Deconstruyendo algunos rasgos de la dicotomía de género, por ejemplo, la agresividad sexual penetrativa de los hombres -el extraño ser no hiere-, Aldunate erosiona los cimientos culturales del dualismo mujer y hombre. Finalmente, la mujer-embajadora, al constatar que “el peligro jamás ha existido” (59), “mira por última vez hacia el cielo y con una sonrisa le dice adiós” (59). Mediante la formulación narrativa del final abierto, Aldunate presenta una protagonista victoriosa y moralmente superior, que se alza como la salvadora de la nación. Sin embargo, Rosi Braidotti nos advierte de los peligros que esta mirada esencialista puede acarrear a los esfuerzos de confeccionar instancias de imaginación feministas. En palabras de la filósofa italo-australiana:

Salvar a la humanidad no [es] una causa que no merezca la pena, sino porque se trata de un papel que históricamente las mujeres han sido llamadas a representar con frecuencia, especialmente en épocas de guerra, de invasión y de luchas de liberación o en otras formas de resistencia cotidiana. Sin embargo, las mujeres raras veces obtienen algún beneficio real respecto a su status en la sociedad a raíz de estos episodios de heroísmo. Consecuentemente, en los albores del tercer milenio, las condiciones de la participación de las mujeres en asegurar el futuro de la humanidad necesita ser negociado y no dado por sentado. (258)

## 2.5 Variaciones de un viaje interplanetario en “Número 5004”

La CF es un género hegemonizado por la lógica falo-logocéntrica. Varios de los elementos temáticos que pueblan sus tramas están filiados a un mundo de violencia masculista. Así, por ejemplo, destacan los procesos de conquista y colonización interplanetarias, viajes interestelares con resultado de guerra o aventuras que exalten la virilidad heroica del valiente viajero espacial. Sin embargo, Rosi Braidotti, siguiendo el trabajo de Sarah Lefanu, observa que la CF es

Un género experimental que alcanzó su madurez en la década de los sesenta como un desafío a las convenciones establecidas, tanto de la literatura realista como de la fantástica. Su carácter eminentemente político, tanto en su sentido más utópico como en su sentido más alejado de la utopía, desestabilizaba la autoridad bajo todas sus formas y, por lo tanto, ejercía una atracción fatal para las escritoras feministas aficionadas a desafiar los prejuicios masculinos de la literatura y de la sociedad (232-233)

Elena Aldunate da cuenta de una situación narrativa que busca ensayar existencias femeninas en crisis, resistentes a los modelamientos del sistema sexo-género dominante.

En ese sentido, nuevamente utiliza el registro de la CF en otro cuento que forma parte de *El señor de las mariposas* titulado “Número 5004”. Si en el relato “El mecano verde” la protagonista mantiene un diálogo corpóreo con un ser intergaláctico que desciende sobre la Plaza de la Moneda, en pleno centro de Santiago, ahora María, personaje central del relato “Número 5004”, será la viajera que emprenda un desplazamiento desde su familiar cotidianeidad hacia un espacio exterior desconocido. Bajo la imagen de un encuentro cercano del cuarto tipo, María aborda voluntariamente una supuesta nave interestelar, en la cual se acoplan de manera perfecta la

experiencia del viaje interior de la protagonista con los pormenores de su periplo externo. Esto ocurre a través de la implementación de un repertorio característico del tecno-imaginario sideral. Los(as) lectores(as) vamos siguiendo el itinerario de María por el enigmático paisaje. La alusión al contacto de su frente con “el grueso cristal” (77) del dispositivo que la transporta, la “atmosfera densa” (77) que lastima su piel, “estrellas” (77), la localización de una “región cada vez más lejana, más pequeña e inalcanzable” (77), la “penumbra azulina del hermético vehículo” (78), articulan una red de isotopías que verifican nuestra lectura sobre una vasta materialidad estructural que sustenta la escenografía del viaje cósmico. No obstante, el lenguaje literario siempre está abierto a nuevas expectativas de lectura y múltiples anticipaciones. Por otro lado, María también comparte con el personaje femenino de “El mecano verde” ser “ella la elegida” (77), con el fin de completar los objetivos ulteriores de esta incierta aventura y los temores que embargan a ambas: “¿Qué si tiene miedo? Ya lo creo que lo tiene. Un miedo excitado, un temblor que no cambiaría por nada terrenal. Pánico a esa velocidad que va introduciéndola segundo a segundo en un exterior ajeno, que malévolamente acecha tras el negro vacío” (77).

Este cuento también plantea algunas correspondencias semánticas con “Juana y la cibernética”, ya que Juana y María acusan un elevado nivel de insatisfacción a causa de la evidente “crisis y decadencia de las estructuras que reprimen a las mujeres [de la época]” (Olea 165). Esa crisis mueve a los personajes femeninos de Aldunate a cuestionar su mundo, la sexualidad femenina, la maternidad, la religión, la educación y el matrimonio. En la primera sección de este capítulo revisamos la violenta normativa de clase y género que configuraba una subjetividad escindida en el caso de la mujer-obrera; ahora, en cambio, es en la figura de una mujer-campesina donde observamos prácticas repetitivas ligadas al cuidado familiar, al ejercicio de una agricultura

de subsistencia (colectividades familiares campesinas) y de reproducción social, en las cuales se fuga una productiva diferencia. Después de

Cuarenta años vividos bajo un sol vertical o un frío inhóspito. Trabajando duro, sin tregua, con las manos desnudas entre los terrones y la cara contra la tierra, su tierra, la única que conoce, la misma de sus hermanos, de sus padres, de sus abuelos... Siempre la misma tierra. Siempre la misma vida. Siempre los mismos ojos sobre los mismos rostros. Los ancianos han muerto, ella y los otros los reemplazan, y todo sigue. Y esos niños harapientos e insolentes serán el futuro, ese futuro terrible, cambiado, extranjero. (77)

Del fragmento anterior se desprende que una de las claves para entender la frustración de la protagonista reside en una concepción del tiempo faló-logocéntrica. Como acertadamente indicó Luce Irigaray, el tiempo social, comprendido desde el entramado hegemónico, corresponde a la repetición que coincide con el sistema de valores capitalistas. Elsa Drucaroff reafirma los postulados de Irigaray: “La repetición aja. Sometidos a ella, los humanos se amortizan como las máquinas, y la vejez es un mal para los hombres y una devaluación completa para las mujeres” (380). María, al igual que Juana, lleva cuarenta años atravesada por la lógica del tiempo faló-logocéntrico, atrapadas en las ideas de deterioro y desgaste. Elaboradas por el homodominio de la representación de una temporalidad abstracta y masculina, la protagonista de “Número 5004” insiste en esta situación: “¿Cuántos años durmiendo en una misma cama, en un mismo cuarto cansado de pasadas existencias? ¿Cuántos inviernos, cuántas primaveras, acechada por gestos y objetos y seres heredados, repetidos, hasta la saciedad? No, no es demasiado tarde” (78).

El viaje sideral es simultáneamente interior-exterior. Funciona como una experiencia de libertad y emancipación, pues posibilita la expresión de una huida hacia sistemas alternativos. Por ejemplo, a reflexionar sobre una recepción de la temporalidad en clave feminista. Otra arista que

se desprende respecto a los nocivos efectos de un sistema capitalista anclado en la alienante repetición, es la necesidad de denunciar la desprotección en que se encuentra la infancia debido a la precariedad material de “esos niños harapientos”, los cuales auguran un fatídico futuro si no imaginan e implementan ficciones políticas feministas que aborden desde otras perspectivas las coyunturas sociales específicas. A pesar de que, en “Número 5004” no se expresa un discurso anti-reproductivo al estilo de Haraway, Meruane<sup>117</sup> o Hester, si plantea interrogantes a las fantasías de natalidad estatal. La CF dispone sus materiales en modos de representación que espejean e incrementan las crisis culturales. Además, es un género literario que se convierte en

Un vehículo para la reflexión sobre nuestros propios límites, y sobre los cierres culturales, ideológicos y técnicos de nuestra época. De este modo, los textos de ciencia ficción se vuelven autorreferenciales en la medida en que son un reflejo de sus propios límites y circunstancias. Reflejan la sensación fundamental de incredulidad de toda una cultura respecto a sí misma y, de este modo, se hacen eco de las dudas que asedian a las personas progresistas y con buenas intenciones enfrentadas a las transformaciones sociales a gran escala características de nuestros días. (Braidotti 226)

---

<sup>117</sup> Lina Meruane en su impecable ensayo *Contra los hijos*, trae a colación un fragmento de la Novela *Amasijo* (1962) de Marta Brunet, con el propósito de exponer “Esa pobreza que el Estado no corrige mientras continua su frenética y contradictoria propaganda procreativa” (29). Cita agudamente Meruane a Brunet: “¡Tanto chiquillo! [. . .] ¿Para qué? [. . .]. Para el trabajo, la miseria, el sufrimiento, para la muerte. Y la humanidad enloquecida procreando. Tenga hijos... Los felices padres de una prole numerosa... La asignación familiar... El presidente será padrino del séptimo hijo varón... Premio a la mejor madre... Viaje ofrecido a la pareja más prolifera... Han nacido trillizos... El país cuenta con dos parejas de cuatrillizos... La población infantil ha aumentado en un porcentaje satisfactorio, merced de los desvelos de sus gobernantes. [. . .] Faltan maternidades... Una mujer dio a luz en un retén de policía... No hay matrículas... Los escolares están subalimentados... Un tercio de los niños lactantes muere antes de cumplir un año... No hay leche... Falta calcio en los alimentos... Escasean las habitaciones... Los ranchos callampas cunden... Hay cesantía. [. . .] Pero no importa... Necesitamos niños, criaturas... Tenga un hijo... Tenga dos hijos... Cásese... O no se case... Viva con una mujer... No viva con una mujer... No ame a una mujer... Pero acuéstese con una mujer y fecunde sus entrañas, porque necesitamos hijos... El país necesita hijos, la humanidad necesita hijos... No importa que parte de esos hijos mueran. Algunos suyo o del otro, o de la otra, sobrevivirá y se educará o no se educará, tendrá trabajo o no tendrá trabajo, tendrá un hogar o no lo tendrá, será feliz o no será feliz, pero no importa [. . .] Hijos, sí, hijos para el sufrimiento, para el hambre, para la angustia, para la destrucción. Todo para la muerte, para la muerte, para ese fin” (citado en Meruane 28-30)

En efecto, la CF plantea un ethos de responsabilidad cognitiva al convocar un tipo de imaginación crítica que permite interpelar los sistemas de pensamiento hegemónico de nuestra sociedad. La simultaneidad del viaje interno-externo de María, conjurado bajo los códigos de la CF, le permite tomar conciencia sobre los cambios y transformaciones que complejizan la marginalidad de las mujeres en el proyecto de modernización nacional. Para Raquel Olea, esto ocurre “quizás porque los sentidos políticos propios de los grandes proyectos de cambio social no consideraban la vida privada, ni menos la vida de las mujeres, quizás porque la sociedad no tenía aun la capacidad de escucha para atender la palabra de las mujeres” (Olea 165). La fascinación extasiada de la protagonista, al arribar a una metrópoli tecnologizada, revela el relato privado – por lo tanto, político– de todos(as) aquellos(as) que vivenciaron el éxodo campo-ciudad durante la segunda mitad del siglo XX en Chile.

La década de los sesenta se desarrolló bajo un profundo clima de agitación, cambios y emergencia de movimientos contraculturales a nivel nacional e internacional. Como precisa Raquel Olea, “mientras el mundo se modernizaba y secularizaba, la sociedad chilena permanecía apegada a anacrónicas formas en las relaciones de poder entre los géneros y a formas de explotación y clasismo residuales de estructuras coloniales” (165-166). Este es el contexto en el cual se desenvuelve la trama de “Número 50004”. La mención a los “cincuenta mil escudos” (80) nos dan algunas luces, y fundamentalmente, la llegada a la “ciudad agitada” (79) nos devela el ingenioso mecanismo estético que ha confeccionado Aldunate para representar la impactante experiencia migrante de una mujer-campesina que, tras ganar la lotería, es la encargada de cobrar el premio en la urbe y así asegurar el sustento familiar. De manera semejante a la embajadora de “El mecano verde”, María lidera la vital expedición de ascensión económica y prestigio social. Ahora cobra sentido que la filiación patrilínea del principio estuviera extinta. El orden simbólico de la madre aparece con ímpetu en este relato. María “tiene que saber de una vez dónde debe cobrar aquel

billete de lotería, para volver y repartir ese dinero, con el que se comprará trigo, animales, lana, tocuyo y golosinas para los chicos” (80). Tras esto añade: “50004, cinco números dibujados, cinco cifras sabias, y en ellas una casa nueva, olorosa a cal, a madera aserrada, cortinas blancas, máquinas relucientes, graneros colmados, géneros suaves, crujientes, zapatos, porcelanas, jabón, agua de Colonia, billetes de autobús, novedad, cambio” (80). La visión de este nuevo mundo ciudadano, extranjero, de otro planeta la horroriza, provocando una verdadera sensación de desesperación y pérdida: “ese mundo deseado, temible y lejano. El mismo que tiene hoy ante su cansado mirar, el de esas revistas<sup>118</sup> impresas en la ciudad que por casualidad caían en sus manos y que leía y volvía a leer...” (80).

En sintonía con la obra dramática *Los papeleros* (1963) de Isidora Aguirre, Aldunate, desde otro prisma literario, intenta captar el desplazamiento de los campesinos(as) a una capital enmascarada en oropel que oculta su hostilidad en un tecno-imaginario deslumbrante para la época. La coincidencia que observamos entre el texto de Aguirre y el de Aldunate es que en ambos se proyectan los sueños de ascensión social y mejoramiento de las difíciles condiciones de vida del mundo campesino. La Guatona Romilia, Julio y el Tigre viajan a la ciudad con la esperanza de encontrar nuevas oportunidades laborales; en cambio, la protagonista de “Número 50004” tiene puesta todas sus esperanzas en el billete de lotería. Todos los personajes se enfrentan a las contradicciones de un proceso de modernización inconcluso y en deuda con las clases populares.

---

<sup>118</sup> “Hasta fines de los sesenta *Eva* había reinado sin competencia entre el público lector femenino: sus únicas rivales eran *Rosita* y *Margarita*, que también pertenecían al grupo editorial Zig-Zag y que tenían una mirada más doméstica, sin pretensiones artificiosas. Todo eso cambió en 1967 con la llegada de una poderosa competencia. En septiembre de ese año apareció *Paula*, la nueva apuesta editorial de Lord Cochrane, que proponía una mirada más vanguardista y arriesgada de la mujer chilena. Su creador fue Roberto Edwards, quien tenía una imprenta en la calle que dio nombre a la editorial. Tenía una máquina *offset* que imprimía a todo color. Dos años antes había demostrado su buen ojo editorial con la revista Ritmo, una publicación juvenil que batió récords de venta durante los sesenta. Edwards convocó a la periodista Delia Vergara –quien, pese a su actitud de mujer moderna y liberada, firmaba como todas las mujeres casadas [de las clases acomodadas] de la época y se agregaba ‘de Huneeus’- como directora de la publicación. Delia se encargó de reunir un grupo de periodistas jóvenes entre las que estaban Isabel Allende, Malú Sierra, Constanza Vergara y Alejandra García” (Salinas Toledo 130).

Asimismo, desenmascaran las falsas promesas de progreso y confort capitalino. Dice la voz narrativa de “Número 50004”: “Dominando su vértigo, la mujer se hunde en aquel oleaje discordante y llevada y traída por preguntas y corredores, porteros, cajeros, puertas, letreros y disculpas por empujones en extrañas lenguas; por fin cae de esa caótica inspección a un mundo enloquecido” (79). Más adelante agrega: “Calles, automóviles, buses, construcciones inverosímiles y peligrosísimas, transparentes tiendas llenas de estafalarias mercancías de usos desconocidos, la intrigan” (79).

María confirma que aún en su momento de mayor esplendor, la metrópoli afirma su naturaleza caótica y vampiresca. Cristian Cisternas Ampuero, en *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea* (2011), indica sobre la traumática experiencia urbana del migrante que llega por vez primera a una metrópoli:

La experiencia de la ciudad, el torbellino social de la civilización, se constituyen desde ya como espacio aversivo, oscuramente deseado, pero también temido. La madurez del sujeto social avanza desde el entusiasmo por la ciudad hacia su rechazo; el viaje desde la pequeña villa a la gran ciudad se articula en este mismo sentido. (71-72)

En ese instante, María, como la Guatona Romilia en *Los papeleros*, recuerda nostálgicamente las bondades de su tierra y los ciclos vitales de “una temporalidad concreta que supone una experiencia humana única, el transcurrir irreplicable de la vida” (Drucaroff 381). La pulsión de retorno al lugar de origen emerge y una desconfianza general hacia la ciudad la asalta, mientras cree que es

Tarde para su memoria, y tarde, muy tarde, para su corazón colmado de amor por la tierra, los vegetales, los minerales, las horas, el fuego y el trabajo. Tarde, muy tarde para rehacer una vida entera de valores profundos y generosos, de costumbres, de rezos, de recuerdos, de duro transcurrir.

De pronto, el deseo irrefrenable de volver, de estar de nuevo allá en su casita ancha y blanca, cerca de la lumbre con el chal de la abuela sobre las piernas y el sonido de las palabras mil veces repetidas. Al amanecer, el pan caliente y la leche suave, espumosa. Ser la María de todos los días, de todos estos años, la domina. (79-80)

Otra correspondencia entre *Los papeleros* y “Número 50004” es el uso de una estructura narrativa de final abierto. Sola, “en la misma ciudad incomprensible y fría” (80), ha llegado a su destino. Durante su viaje interior-exterior experimentó la tensión entre sus deseos de libertad y el temor a ser fagocitada por la gran ciudad. No sabemos si logró cobrar el dinero del premio, no obstante, en su doble desplazamiento transgredió fronteras que fisuran los modelamientos del sistema falo-logo céntrico. Imaginamos que de ahí en adelante María intentará recuperar el orden simbólico de la madre, ya que ha experimentado una importante transformación en sus procesos de subjetivación.

## Capítulo III: Silvina Ocampo

### 3.1 Presentación y problematización

Silvina Ocampo es seguramente una de las escritoras más revisitadas por la crítica especializada durante los últimos cuarenta años. Así se refirió Rosario Castellanos sobre la escritora argentina en *Mujer que sabe latín...* (2015): “Silvina Ocampo, que no es sólo la hermana de ese mito argentino -Victoria- ni la esposa y colaboradora de Adolfo Bioy Casares ni la amiga intelectual de Jorge Luis Borges sino fundamentalmente la autora de una obra literaria en muchos sentidos excepcional” (115). La reedición de parte importante de su obra, la publicación de exquisitos monográficos en prestigiosas editoriales universitarias, solemnes homenajes organizados por sus críticos(as) más destacados(as) y la veintena de exhaustivos artículos que han caracterizado su fecunda narrativa, nos (im)posibilitarían de ejercer alguna que otra apreciación o tentativa de (re)lectura de la gran constelación escritural ocampiana. Sin embargo, afortunadamente, el universo narrativo de esta autora gravita en un marco analítico de múltiples posibilidades y potencialidades, los cuales, por ejemplo, han sido advertidas por un renovado e ingente grupo de lectores(as) que, en sus aproximaciones a los textos literarios de la escritora argentina establecen (re)consideraciones al dispositivo de lectura asociado a la categoría de *lo fantástico*<sup>119</sup> con el objetivo de provocar un “desplazamiento capaz de problematizar ciertas certezas que rápidamente sedimentan como inalterables, y hacen colapsar los presupuestos de

---

<sup>119</sup> “Los cuentos de Silvina Ocampo subrayan una de las características que definen a la literatura fantástica: la determinación de contornos, su asimilación e inmediato borramiento en la conformación de categorías narrativas. Esta inestabilidad en la configuración del espacio, del tiempo y de los personajes en la obra de Ocampo responde a un movimiento de concentración y expansión que remite al concepto filosófico de límite, ya considerado por los griegos -Pitágoras, Anaximandro y Platón-, en el cual lo finito y lo infinito se intrincan en un confrontamiento constante” (Adriana Mancini “Sobre los límites. Un análisis de *La furia* y otros relatos de Silvina Ocampo” 271).

aquellos modelos normativos de identidad y análisis político que se van consolidando y cristalizando como ‘verdades’ indiscutibles” (Flores 39-40).

Es nuestro deseo unirnos a esa colectividad de lectores(as) que ven en los escritos ocampianos de carácter fantástico una productividad textual de alcance feminista, una construcción-de-mundo alternativa que aporte más preguntas que respuestas, donde imaginarnos a nosotros(as) mismos(as) y a otros(as) de manera diferente. No obstante, para el sosiego de algunos(as) guardianes de la amurallada ciudad letrada latinoamericana, nos comprometemos en esta hereje lectura feminista de algunos cuentos de Silvina Ocampo a soslayar cualquier interpretación esencialista, moralista, militante o sorora. Por esa razón, tomando en cuenta la advertencia de Carlos Gamerro en *Ficciones barrocas* (2010), no condenaremos a las narraciones de Ocampo al

Problema de mucha crítica feminista, como su madre la crítica marxista y su hermana la crítica poscolonial, es que parte de las conclusiones para llegar, al cabo de un largo pero predecible camino, hasta las premisas. En el caso de la crítica feminista esquemática, se debe demostrar que la autora construye imágenes positivas o afianzadoras (*empowering*) de la mujer, y realiza una crítica al patriarcado, porque es una mujer; y si se trata de un hombre, que construye imágenes estereotipadas, esencializadoras, y aun degradantes o discriminadoras, de lo femenino. (152)

Comulgamos con Gamerro en el despropósito que significa, principalmente en la producción escritural de Silvina Ocampo, rastrear un imaginario femenino estable o de prístina integridad militante feminista. En realidad, sin ánimo de anticipar conclusiones predictivas, nos parece que el amplio repertorio de personajes femeninos ocampianos poseen la particularidad de representar la filigrana de subjetividades femeninas que caracterizan las ambigüedades, contradicciones,

complicidades androcéntricas, zonas oscuras, sensibilidades en disputa y vastas complejidades del sujeto femenino<sup>120</sup>.

Andrea Ostrov, en su artículo “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo”, señala sobre la construcción de género elaborada por Ocampo en sus relatos que

[L]a identidad de género, entonces, lejos de constituir una sumatoria de tributos esenciales correspondientes a hombres y mujeres, aparece, en la narrativa de Silvina Ocampo, como inseparable de la práctica misma del género. La identidad es, en última instancia, su propia puesta en escena, su actuación; en consecuencia, siempre será oscilatoria, inestable, producto de intercambios, relaciones, roles, lugares y vestidos. (303-304).

A pesar de que, Carlos Gamerro se muestra reticente a los esfuerzos de lecturas feministas como las realizadas por Patricia Klinkberg en su estudio titulado *Fantasies of the Feminine* (1999), sí confirma dos importantes particularidades de la narrativa ocampiana que apoyan nuestra intención de acercarnos a algunos relatos del libro *La furia y otros cuentos* (1959) desde una perspectiva crítica feminista. En primer lugar, sentencia que en ese trabajo literario “aparece y abunda una clase de cuentos que se han vuelto proverbialmente ocampianos: historias de mujeres rivales que se odian, de venganzas femeninas ejercidas preferentemente sobre mujeres: el triunfo de la niña, la sirvienta, la fea la despechada, la mosquita muerta, sobre la madre, la señora, la bella, la *femme fatale* o la mujer avasalladora” (151). Ante el comentario de Gamerro nos queda la certeza sobre

---

<sup>120</sup> Silvia Larrañaga ilustra la existencia de una robusta crítica literaria que, utilizando la perspectiva de género, ha revelado importantes hallazgos analíticos respecto al desmantelamiento de los clásicos binarismo en el orden de géneros presentes en los personajes ocampianos. Leemos en “*La furia y otros cuentos*: los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo” los siguientes antecedentes: “En un trabajo de 1985 Noemí Ulla destacaba la libertad, sin precedentes en la historia de la literatura argentina, que la narrativa de Silvina Ocampo le concedía a la mujer. Para Mónica Zapata en cambio el margen de maniobra del que dispone la mujer es ínfimo. Terciaremos por nuestra parte diciendo que en varios cuentos de *La furia* donde se trata de parejas o de relaciones entre hombres y mujeres el margen resulta igualmente reducido para ambos, y en muchos de ellos por otra parte es la mujer quien parece llevar la voz cantante. Ya sea para bien o para mal, en varios relatos la mujer actúa y el hombre asiste pasivamente a la consecuencia de esos actos en su propia vida” (241-242).

la heterogeneidad de subjetividades femeninas y la ausencia de identidades unidimensionales en los personajes femeninos. En segundo lugar, *La furia...* se alza, según el escritor y académico argentino, como la obra más representativa de Silvina Ocampo, pues “consolida y consagra” (157) un modelo narrativo significativo del estilo ocampiano, fenómeno que nos permitiría establecer algunas regularidades semánticas en nuestro supuesto de lectura que busca indagar algunas convergencias feministas en un determinado corpus de cuentos extraídos del libro.

Como se ha dicho, la figura de Silvina Ocampo ha sido ampliamente reconocida por el campo cultural latinoamericano, aunque no siempre fue unánimemente aclamada por la escena literaria de la época. También experimentó los prejuicios de género propios del contexto de mediado del siglo XX en el Cono Sur. José Amícola, en “Silvina Ocampo y la *malséance*”, examina las imposiciones sociales que pesaron sobre la labor escritural de Silvina Ocampo y Mary Shelley -en el caso de la novelista inglesa revisa una carta que le escribió Lord Dillon a la hija de Mary Wollstonecraft, refiriéndose a las incongruencias entre la femineidad de Shelley y su obra *Frankenstein* (1818)-, particularmente centra su atención en la recepción crítica de Borges sobre su amiga intelectual Silvina, afirmando que:

Borges parte de la suposición, como lo ha hecho Lord Dillon antes, de que una joven de la alta burguesía no puede expresar nada que salga de los límites de la ternura y el amor. De aquí solo hay un paso a la común determinación de los varones que tienen el poder de juzgar que ni Mary Shelley ni Silvina Ocampo habrían podido dar cauce en sus ficciones a las monstruosidades que ambas han concebido para sus respectivos territorios literarios si no hubiera en ellas algo de monstruosas, en tanto escaparon a un decoro que las mujeres nunca deberían haber infringido. Estas prescripciones genéricas revelan la incomodidad de los varones ante manifestaciones que no habrían censurado en sus pares masculinos. (131)

Por otro lado, John King, renombrado estudioso de la revista *Sur*, nota que “Silvina Ocampo sigue siendo, posiblemente, la escritora más menospreciada del grupo *Sur*, careció del formidable impulso social de su hermana y también quedó bajo la sombra de Borges y Bioy” (149).

Continuando con las valoraciones que cuestionaron la maestría literaria de Silvina Ocampo, Mariana Enriquez nos ofrece un fragmento de la reseña que Abelardo Castillo, uno de los cuentistas más importantes de la Argentina, además de director de las revistas *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro*, profirió en 1960 a propósito de *La furia...*:

La autora sin duda, escribe bien, tiene un estilo particularmente elegante, puede ser astuta, pero no articula con exactitud el riguroso mecanismo del cuento. El círculo mágico, la inventada realidad donde un narrador introduce al que lee, obligándolo a creer en resucitadas, horlas o pescadores sin sombra, esa que angustia en Kafka y escuece en Chéjov: la atmósfera del relato, no aparece aquí. Hay, es verdad, una constante tenebrosa, malvadísima, una suerte de frívolo draculismo que se repite en todas las historias, pero la frivolidad no es intensa. (*La hermana menor*, 178-179)

Si las voces críticas contemporáneas que han recobrado literariamente este libro declaran que los cuentos de Silvina Ocampo asombran por su variedad y excepcionalidad, en *La furia...*, se advierte una opción estética incomparable y un lenguaje propio que definen su escritura como un profundo malestar siniestro.

Los rasgos fundamentales que caracterizan esta dimensión excepcional, en el caso de la escritura de Ocampo, son de orden formal y conceptual (Castillo de Berchenko 177). Adriana Castillo de Berchenko, respecto al libro de Ocampo publicado en 1959, insiste en que estas historias la catalogan como una escritora atípica, ya que su trabajo narrativo “avanza secreto y decidido por

comarcas extrañas, lejos del tópico y la imagen falsa; fuera de los arquetipos alienantes y los mitos artificialmente fabricados” (187). Los ejes isotópicos formulados desde dimensiones monstruosas, patologizadas y transgresoras, permitirían en *La furia...* subvertir ciertas lógicas falo-logocéntricas en la producción escritural ocampiana. Los relatos que integran el volumen *La furia...* “exponen, subrayan, recrean siempre con originalidad y acierto las opciones éticas y estéticas refrendadas por su autora” (Castillo de Berchenko 178). Resultan evidente “las preferencias de Ocampo por los universos domésticos secretos, cerrados y asfixiantes; en ellos participan por igual personajes, lugares y situaciones acordes con tales climas” (Castillo de Berchenko 179).

Rosalba Campra, por su parte, en “Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible”, declara: “estas historias están construidas como recortes, o esquirlas, y no como narraciones conclusas: de ahí su aura desconcertante. Se podría discutir si ésa es o no la naturaleza de todo cuento breve, pero me parece innegable que la fragmentación aparece aquí como una característica subrayada con insistencia” (190). Por lo tanto, cada recodo de la realidad, entonces, propone un derrumbe, pero la narración lo enfrenta sin alharacas, reduciéndolo a motivo de un mero traspies, gracias a todo a la presencia de fórmulas irónicas, incongruencias, contrastes, que desbaratan la potencialidad dramática de la situación. Al respecto, Rose Corral apunta con relación a los relatos contenidos en *La furia...*:

La intensidad de lo no dicho y la destreza narrativa de la escritora para dosificarlo, acaban colocándolo en el centro de las historias. El “peligro” no está entonces en la superficie de sus historias, la que se narra en un primer plano, sino en los intersticios de esta trama visible con sus atmósferas familiares, normales o incluso triviales, como lo ha dicho tantas veces

la crítica<sup>121</sup>. También habría que decir que el gesto esencial de la estrategia narrativa de Silvina Ocampo, se funda en la tensión, el desajuste o el contraste, irónico a veces, otras violento, entre lo dicho y no dicho. Lo que dice el texto no corresponde a lo que se calla y puede ser incluso su contracara. [...] Lo no dicho participa activamente en la economía del relato: es necesario por lo tanto construirlo, darle forma para no perder un elemento esencial del sentido. (200)

De acuerdo con los dictámenes anteriores de Castillo de Berchenko, Campra, Corral o Larrañaga existen argumentos de sobra para sostener que *La furia y otros cuentos* alojaría en sus personajes femeninos una pulsión transgresora, vinculada a otras opciones estéticas disímiles al “análisis psicológico ni el cuadro de costumbres, los Scilas y Caribdis en los que generalmente naufragan los libros escritos por mujeres” (Castellanos “Silvina Ocampo y el más acá”, 115). Creemos que Ocampo opta por una estética fantástica con el objetivo de establecer una “confrontación problemática entre lo real y lo imposible” ( Roas, *Tras los límites de lo real* 14) que expresa una voluntad subversiva que fisura, transgrede y resignifica el régimen hipermetafórico del falologocentrismo para, finalmente, socavar las representaciones sociales y culturales oficiales.

Indiscutiblemente “la literatura de Silvina Ocampo contiene una profunda reflexión sobre la feminidad y numerosas reivindicaciones de los derechos de la mujer, así como también una crítica sobre su situación en la sociedad. Son numerosas las aproximaciones a la obra de Ocampo

---

<sup>121</sup> Sylvia Molloy en “Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo” escribe: “Los títulos mismos de los cuentos de Silvina Ocampo (volvemos a los títulos) son como piezas de un extraño inventario o de un desván donde se acumulan cosas sin ton ni son: ‘Las fotografías’, ‘La propiedad’, ‘La boda’, ‘La piedra’, ‘Los objetos’, ‘El asco’, ‘Los grifos’, ‘La muñeca’, ‘La red’, y así sucesivamente. De continuar la lista, acabaríamos con una enumeración semejante a la de los libros de idioma, donde se rozan sin peligro el chaleco y el paraguas, la lapicera y el pizarrón. Pero los inventarios de Silvina Ocampo son menos inocuos que esos ejercicios. Entre el cuaderno y las fotografías, entre la propiedad y la piedra, se insinúan crímenes perfectos, pecados mortales, razas inextinguibles, epitafios romanos y liebres doradas. Los inventarios de Silvina Ocampo inquietan porque mezclan sin jerarquizar lo alto y lo bajo, lo catastrófico y lo trivial, lo prestigioso y lo vulgar, en un plano si se quiere democrático” (47). En consecuencia, un tipo singular de acumulación será un sello característico de la narrativa de Silvina Ocampo.

desde ángulos feministas o desde análisis que parten de las especificidades de la literatura escrita mujeres” (Suárez 368). Yves Germain, Norah Dei Casi y Adriana Mancini señalan que la narrativa de Silvina Ocampo, fundamentalmente los relatos que componen *La Furia...*, estarían circunscritos al espacio de la literatura fantástica, sin embargo, lo perciben como un objetivo literario extraordinariamente alcanzado por Ocampo debido a su genialidad. En este apartado, empero, intentaremos dar cuenta de los alcances éticos que el registro de lo fantástico opera en cuanto a dispositivo estratégico desestabilizador del andamiaje del sistema sexo-género vigente en la década de los sesenta, pues la narrativa fantástica “exige, así, la presencia de un conflicto que debe ser evaluado tanto en el interior del texto como en relación al mundo extratextual” (Roa 37). Sólo cobra significancia en el proceso de lectura. Es el propio lector(a), bajo un proceso de cooperación textual, percibe “la presencia de lo imposible como una transgresión de nuestro horizonte de expectativas respecto a lo real” (Roa 34) con las cuales codificamos lo posible y lo imposible.

En ese sentido, ¿Cómo se despliega la propuesta de *imaginación crítica* ocampiana? ¿qué tipo de transgresiones fantásticas elaboran los personajes femeninos en los relatos de Silvina Ocampo? ¿subvierten los órdenes de género y ordenes de clase el universo narrativo ocampiano? ¿se observan algunas convergencias feministas en sus cuentos? ¿O, como teme Gamerro, sólo engrosaremos la lista de inútiles esfuerzos por intentar establecer una lectura feminista a la obra de Silvina Ocampo y pereceremos en nuestra aproximación analítica?

### 3.2 Algunas relaciones entre vida y obra<sup>122</sup>: el caso de Silvina Ocampo

El cerco de misterio tejido alrededor de la figura de la escritora argentina Silvina Ocampo tiene su fundamento en su origen de clase, heredera de una de las familias más aristocráticas y ricas de la Argentina. Su excentricidad, ingenio y talento literario, nos recuerda a la reina Cristina de Suecia o a la emperatriz Isabel de Austria (Sissi), ya que al igual que estas icónicas figuras de la monarquía europea se han tejido una serie de mitos y leyendas alrededor de Silvina Ocampo, sobre todo lo referente a su sexualidad, dimensión de su vida personal que cuenta a su haber con varios rumores sostenidos en el imaginario hedonista de los grupos privilegiados, en el “exceso decadente de los ricos bohemios, gran fantasía libertina” (Enríquez 59) que abundó durante la primera mitad del siglo XX.

El invierno de 1903, 28 de julio, nace en la mansión familiar ubicada en la calle Viamonte #550, ciudad de Buenos Aires, la sexta y última hija<sup>123</sup> del matrimonio compuesto por Manuel Ocampo, destacado ingeniero, y Ramona Aguirre. Silvina Inocencia María Ocampo Aguirre recibió una formidable formación intelectual, teniendo en cuenta que su familia estaba emparentada

---

<sup>122</sup> Para un retrato acabado de la vida de Silvina Ocampo revisar el excelente estudio realizado por Mariana Enríquez *La hermana menor* (2014). Los antecedentes de la relación entre la vida y obra literaria de Silvina Ocampo expuestos en este apartado, fueron modulados a la luz de la iluminadora investigación de Enríquez y a la detallada cronología (1903-1993) confeccionada por Nora Domínguez y Adriana Mancini, contenida en el libro *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo* (2009). La mayoría de las citas son extraídas de ambos trabajos.

<sup>123</sup> Las otras hijas del clan Ocampo-Aguirre fueron: Victoria, Angélica, Francisca, Rosa y Clara. Es con esta última hermana, Clara, que Silvina mantuvo un estrecho vínculo fraternal, las separaban solamente cinco años de diferencia y era su compañera de juegos habitual. A los trece años Clara Ocampo fallece víctima de diabetes infantil, acontecimiento que es recogido por Noemí Ulla en *Encuentros con Silvina Ocampo* (2003), donde Silvina rememora: “Nadie me dijo que estaba muriendo. Había un barrullo en la casa... y era de noche, yo me hacía la que estaba durmiendo, pero miraba a ver qué pasaba. Había un movimiento en la casa completamente inaudito a esa hora. Después mi madre estaba rodeada de señoras, me llamaron a la sala para que saludara a las visitas y mi madre estaba toda de negro. Entonces yo me acerqué a darle un beso a mamá y ella me dijo: ‘¿Sabés que Clarita se fue al cielo?’ Yo supe que esa frase era una cosa oscura, horrible como un precipicio” (cit. por Enríquez 19).

con lo más granado de la elite bonaerense<sup>124</sup>. Fue educada por un nutrido ejército de institutrices extranjeras<sup>125</sup>, las cuales impartían clases de idiomas<sup>126</sup> (francés, inglés e italiano) porque “la lengua extranjera rodeó a esas niñas como una atmósfera y la respiraron como si fuera aire” (Sarlo 119), además del estudio de aritmética, ciencias naturales, dibujo, historia y catecismo. Es de público conocimiento que el español no era la lengua materna de las célebres hermanas Ocampo. Silvina desde pequeña manifestó su predilección por escribir en inglés pues la gramática española le producía cierto grado de frustración. Recorriendo los amplios salones, subiendo y bajando las clásicas escalinatas de mármol o jugando entre los exquisitos muebles que ocupaban la casa de Viamonte, su lugar favorito se ubicaba en el último piso donde se emplazaban las dependencias del servicio. Allí Silvina niña se refugia del reino de los mayores, encuentra en ese cuarto afecto, inventiva y contención prodigado por las planchadoras, costureras, niñeras o cocineras que trabajaban en su casa.

Respecto al influjo crucial que durante su infancia<sup>127</sup> provocaron los sirvientes de la casa en Viamonte en su obra literaria, Mariana Enríquez escribe:

---

<sup>124</sup> Nora Domínguez y Adriana Mancini citan de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo, publicada en seis tomos durante los años 1979 y 1984, la siguiente declaración que corrobora la procedencia oligárquica de su estirpe: “La cosa había ocurrido en casa, o en la casa de al lado, o en la casa de enfrente: San Martín, Pueyrredón, Belgrano, Rosas, Urquiza, Sarmiento, Mitre, Roca, López, [...] Todos eran parientes o amigos” (Domínguez-Mancini 9).

<sup>125</sup> Las niñas Ocampo no asistían a la escuela pues eran educadas en casa bajo la tutela de institutrices y niñeras.

<sup>126</sup> “Como le contaría más tarde a Noemí Ulla en el libro de conversaciones *Encuentros con Silvina Ocampo*: “[de niña] la sintaxis me parecía más bien despreciable. Esa sintaxis, la del español. Porque en francés me hicieron estudiar mucha gramática, y yo detestaba la gramática [...] En inglés no, como no me enseñaron gramática en inglés, yo me guiaba siempre por la intuición. Cuando tenía que guiarme por leyes de gramática, no funcionaba. Yo necesitaba funcionar con la intuición” (cit. por Gamerro 124).

<sup>127</sup> “Ocampo privilegia la infancia sobre la edad adulta como espacio apropiado para subvertir las estructuras sociales; así, la mirada infantil será el instrumento para socavar las bases estructurales y transgredir los límites establecidos. Las estructuras de poder son objeto de reflexión y el punto en el que se concentran los esfuerzos de transgresión” (Suárez “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo” 375).

Gran parte de la literatura de Silvina Ocampo parece contenida ahí: en la infancia, en las dependencias de servicio. De ahí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes; sus cuentos protagonizados por peluqueras, por costureras, por institutrices, por adivinas, por jorobados, por perros embalsamados, por planchadoras. (17)

De la infancia también proviene su gusto por el dibujo y la pintura. En ese sentido, como lúcidamente observa Mariana Enríquez, fue “pintora<sup>128</sup> antes de ser escritora” (22). Carlos Gamerro, en *Ficciones barrocas*, también coincide en que la formación inicial de Silvina proviene de la expresión pictórica, pues “el dibujo aparece como modelo o desiderátum, además, por un motivo netamente formal: las reglas del dibujo son optativas, se puede dibujar (y todos los niños lo hacen) sin respetar las leyes de la perspectiva, o de la proporción; en cambio, no se puede hablar o escribir sin respetar las leyes gramaticales” (124). Luego de la muerte de su padre, el 18 de enero de 1930, decide ir a París a estudiar pintura, diseño y dibujo, son sus maestros Giorgio de Chirico y Fernand Léger, ambos reconocidos artistas plástico: el primero fundador del movimiento pictórico la *Scuola metafísica* y principal antecedente de los surrealistas; el segundo un notable pintor cubista. Durante su estancia en París participó en el denominado “grupo de París”, círculo integrado por un puñado de jóvenes pintores argentinos que trataban de forjar una carrera en la capital francesa. Entre sus miembros podemos mencionar a: Horacio Butler, Norah Borges, Luis Saslavsky, Xul Solar, Petit de Murat, Antonio Berni, entre otros. A su regreso a Buenos Aires el

---

<sup>128</sup> “En 1940 apareció en el N° 71 de la revista Sur una de las poquísimas referencias a Silvina Ocampo como artista plástica. Es una reseña de Julio E. Payró sobre una muestra en Amigos del arte en la que exponían Xul Solar, Norah Borges y Silvina. Dice: ‘Las obras de Ocampo se lucen por el dominio de la forma, la fuerza de los óleos, el vigor de los carbonos, la simplicidad de las acuarelas, la sugestión de los desnudos’” (Enríquez 28).

Pintor Emilio Pettoruti, interesado por los dibujos de desnudos realizados por Silvina, le propone montar una muestra de grandes dimensiones de aquellos dibujos en la metrópoli parisina; finalmente, para no escandalizar ni desafiar a Ramona Aguirre, su madre, opta por rechazar la oferta de Pettoruti. Aunque la influencia de la pintura es indiscutible en la obra literaria de Silvina Ocampo, sobre todo pensando en el impulso metafísico que De Chirico le otorgó desde su trabajo plástico, lo más relevante de este diálogo interdisciplinar es su radical distanciamiento del realismo como estética y su predilección por las máscaras en su narrativa de orden delirante.

Al inicio de la década del treinta Silvina Ocampo regresa a su país. Al desembarcar en el puerto de Buenos Aires se encuentra con una ciudad que se moderniza vertiginosamente, abierta a nuevas experiencias culturales adscritas a los pujantes discursos de la modernidad latinoamericana. La arena literaria alberga irreverentes renovaciones estéticas<sup>129</sup>. Las mujeres no se quedan atrás. Comienzan a disputar un lugar protagónico en la esfera pública, por ejemplo, Alfonsina Storni, escritora profesional “defiende la independencia de la mujer a través de sorprendentes notas que desde 1919 publica en *La Nación* y en la sección femenina de medios dominados sobre todo por hombres” (Domínguez y Mancini 14). Victoria Ocampo, hermana mayor de Silvina, una de las mujeres más importantes del campo cultural argentino durante la primera mitad del siglo XX, resuelta feminista y ferviente antiperonista, fundó en 1931 la revista literaria *Sur*, que persistirá en su labor de difusión y gestión cultural de forma regular hasta 1970.

*Sur* surgió como una plataforma intelectual que buscaba establecer diálogos entre el pensamiento latinoamericano y las nuevas tendencias artísticas que se gestaban en el contexto

---

<sup>129</sup> Sobre la historia cultural argentina, específicamente el periodo que abarca desde 1920 a 1930, consúltese *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina* (1992) y *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (1998) de la crítica y académica argentina Beatriz Sarlo.

internacional entre las décadas de 1930 y 1970. Los principales ejes temáticos contenidos en los artículos publicados en la revista polemizaron sobre literatura, filosofía, política e ideología y, por supuesto, con un claro espíritu antifascista. Otra importante revista argentina que emprendió duros debates intelectuales con la línea editorial de *Sur* fue *Contorno*, dirigida por los hermanos Viñas e integrada por jóvenes críticos como Juan José Sebreli, Carlos Correas, Oscar Massota, Ramón Alcalde, León Rozitchner, Noé Jitrik, Adelaida Gigli, Adolfo Prieto, los cuales cuestionaban los valores estéticos y políticos de “escritores ricos, respetables y cultos” (Enríquez 144). La revista de Victoria Ocampo congregó a notables personalidades del mundo literario nacional e internacional. Entre sus colaboradores, contó con Gabriela Mistral, Federico García Lorca, Waldo Frank, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Alejandra Pizarnik, Enrique Pezzoni, Sylvia Molloy, José Bianco (redactor de la revista desde 1938 a 1961), Juan José Hernández, entre muchos otros.

Silvina Ocampo empieza a escribir en revista *Sur* a mediados de los años treinta. Contribuye con cuentos, poemas y traducciones. La editorial<sup>130</sup> del mismo nombre le publica en 1937 *Viaje Olvidado*, su primer libro de relatos<sup>131</sup>, reeditado por Emecé el año 1998 con prólogo de Noemí Ulla. También apareció en el n° 35, agosto de 1937, la inteligente e inflexible reseña<sup>132</sup> de Victoria

---

<sup>130</sup> Creada dos años después de la fundación de la revista, fueron publicados bajo el sello editorial *Sur* connotados autores, entre los cuales se puede citar a: Carl Gustav Jung, Juan Carlos Onetti, Virginia Woolf, Vladimir Nabokov, Jack Kerouac, Aldous Huxley, Federico García Lorca, Jean-Paul Sartre, Horacio Quiroga y Albert Camus.

<sup>131</sup> En los años cuarenta empieza a escribir poesía sin abandonar nunca la práctica del cuento. Ahora bien, su poesía a diferencia de su narrativa tiene un tono más rígido y carente de los excesos que presentan sus cuentos. En sus poemas no percibimos esas arriesgadas opciones literarias que ejecutan sus personajes en los cuentos. Podríamos decir que es una poeta menor y controlada, en cambio, es una talentosa y audaz narradora.

<sup>132</sup> Mariana Enríquez recoge parte de las valoraciones que Victoria profirió a *Viaje Olvidado* y cita: “Todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de imágenes felices –que parecen entonces naturales- y llenos de imágenes no logradas –que parecen entonces atacadas de tortícolis-. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? Es ése un riesgo que a mi juicio debe afrontar... Estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia que es el del sueño y la poesía. Cada página aludía a casas, a seres conocidos, en medio de cosas y seres desconocidos como en nuestros sueños. Como en nuestros sueños, rostros sin nombre aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas resonaban en un cuarto cuya atmósfera era ya un tuteo. Conociendo el lado de la realidad e ignorando la

Ocampo acerca de *Viaje Olvidado*: Silvina “no le vio el lado positivo a la reseña –la primera que recibía en su vida-, que la enojó. Hay otro disgusto<sup>133</sup> anterior: Silvina, antes de su publicación, le había dado el manuscrito de *Viaje Olvidado* a Victoria, para que lo leyera. Y Victoria lo perdió” (51). Carlos Gamerro realiza una interesante lectura de la reseña a *Viaje olvidado* confeccionada por Victoria, vislumbrando que en esa demoledora crítica se cuelan los temores de la hermana mayor respecto a la genialidad literaria de la hermana menor. En palabras de Gamerro:

Esta crítica provoca, más que indignación, vergüenza ajena -es tan evidente que Victoria ha descubierto con indecible espanto que su tímida hermanita le pasa el trapo en lo que a talento literario se refiere. De hecho, en el acto de escribirla parece estar actuando un libreto escrito por aquella, una de esas historias de dobles y rivales donde la mujer que se lleva el mundo por delante es derrotada por la mosquita muerta. (135)

Sin embargo, tiempo después comienza la crítica a gestar reseñas bibliográficas que definen tempranamente lo que se considerará la “estética ocampiana”. Durante la década del sesenta, reveladores serán las lecturas críticas de Alejandra Pizarnik, Sylvia Molloy, Eugenio Guasta o José Bianco. Justamente, Gamerro recupera la positiva valoración de José Bianco sobre *Viaje Olvidado*, en la cual se opone considerablemente a la lectura de Victoria: “Algunos [de los relatos] se acercan al surrealismo, pero en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las

---

deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que, en los míos, y al apoyarse en esos sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma” (cit. por Enríquez 51).

<sup>133</sup> Otra desavenencia, acontecida en la infancia de Silvina, marcaría de forma importante su relación con su hermana mayor. Todo comenzó el año 1912 cuando Victoria Ocampo se casó con Luis Bernardo de Estrada y en su viaje a Europa se llevó a Fanni, la niñera de Silvina, “la mujer que Silvina más quería en el mundo, la que la mimaba, la que la cuidaba. Todos sabían que la relación de Fanni y Silvina era de madre e hija, pero nadie se atrevió a negarle la criada a Victoria: ya a los 22 años tenía un carácter poderoso que soportaba mal el rechazo a sus caprichos. Como sea, Victoria se llevó a Fanni y las dos vivieron juntas hasta la muerte, en una relación intrincada y fascinante. Silvina no se lo perdonó nunca” (Enríquez 47-48).

obras de esta escuela literaria [...]. Silvina Ocampo crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad” (cit. por Gamarro 136). Ya en esta reseña del primer libro de Ocampo, Bianco destaca cómo los elementos fantásticos y poéticos de la narrativa ocampiana no funcionan como mecanismo escapistas, sino que trastornan nuestra concepción de la realidad, obligándonos a repensar nuestra idea sobre el funcionamiento del mundo.

Además de su primer libro, publicó un vasto catálogo de obras literarias que sucedieron a su ópera prima: *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987), *Cornelia frente al espejo* (1988), volúmenes que corresponden a sus libros de cuentos. Además, exploró la literatura infantil con un poemario titulado *Canto escolar* (1979) y cuatro libros de cuentos: *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975), *El caballo alado* (1976) y *La naranja maravillosa* (1977). No sólo se dedicó a la narrativa sino también cultivó la poesía. Entre sus libros de poemas están editados *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Los sonetos del jardín* (1946), *Los nombres* (1953) y *Lo amargo por dulce* (1962). A la novela policial escrita a cuatro manos con Adolfo Bioy Casares, *Los que aman odian* (1946), se sumó *La promesa* (2010), novela póstuma. En la línea de las colaboraciones destacan los poemarios *Árboles de Buenos Aires* (1979) con fotografías de Aldo Sessa y *Breve santoral* (1985) con ilustraciones de Norah Borges<sup>134</sup>.

---

<sup>134</sup> En la cronología elaborada por Domínguez y Mancini, aludida con anterioridad, entregan antecedentes respecto a nuevos proyectos de reedición de la obra ocampiana: “A partir de 2006, Sudamericana ha concretado un proyecto de ediciones de textos inéditos y reediciones de sus libros de cuentos. Han sido publicados *Invenções del recuerdo*, *Las repeticiones y otros relatos inéditos*, *La torre sin fin* y *Ejércitos en la oscuridad*; entre las reediciones, *La furia y otros cuentos*, y ha prometido *Cornelia frente al espejo*, último libro que Silvina Ocampo nos ha legado en vida” (cit. por Domínguez y Mancini 32).

Llegados a este punto, sigue siendo la *Antología de la literatura fantástica* (1940), recopilación a cargo de Silvina Ocampo, Borges y Bioy<sup>135</sup>, un referente indiscutible sobre el género en Argentina y el Cono Sur. El proyecto de cooperación literaria expresó la compleja relación de escritores que mantenían Ocampo y Borges. Cada uno practicaba una idea bastante distinta respecto a la autoría del concepto y los criterios de selección antológica<sup>136</sup>. Silvina afirma: “Yo me entusiasmé con las antologías de cuentos de horror, cuentos policiales y fantásticos que existían en la literatura inglesa. Había muchísimas cosas de fantasmas y dije ¿por qué no hacemos una antología de cuentos fantásticos aquí, que no existe? La idea salió de mí” (cit. por Enríquez 189). En cambio, Borges declara en una entrevista que “Ese libro lo hicimos Bioy y yo, realmente ella [Silvina] ha colaborado poco” (cit. por Enríquez 189). A pesar de esto, es conocida la amistad entre Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo. De hecho, la primera ficción borgeana, “Pierre Menard, autor del Quijote”, aparece en 1939 en el n°56 de la revista *Sur* y está dedicado a Silvina. Ella, por otro lado, lo recibe casi todas las noches a cenar en las casas que compartió con Bioy (la estancia Rincón Viejo, en la casa de veraneo Villa Silvina en Mar del Plata o el departamento de la calle Posadas en Buenos Aires) y le escribe dos poemas. El primero se titula “Homenaje a Borges” (1973) y el

---

<sup>135</sup> “El género fantástico argentino que practican Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, y luego sus numerosos epígonos, es una creación original, es decir, no derivada por imitación de modelos inmediatos, que luego sí funcionará como modelo para otras literaturas. Surge no de una continuidad, sino de un corte en la tela fundamentalmente realista de lo que hasta entonces había sido nuestra literatura” (Gamerro 72).

<sup>136</sup> Para Natalia Biancotto en su artículo “Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo”, en la *Antología de la literatura fantástica* prevalecieron más las ideas borgeanas, las cuales se proyectaron en una lectura errónea por parte de la crítica al leer desde el género fantástico la obra de Ocampo. Afirma Biancotto: “El género fantástico en Silvina Ocampo es en gran medida un efecto de la Antología que compiló junto con Borges y Bioy. Esto quiere decir que las lecturas de su obra desde el fantástico son el resultado de un malentendido intencional: los antólogos (¿especialmente Borges?) confundieron, convenientemente, un criterio hedónico con uno genérico. Y si se considera, en este sentido, que la Antología funciona como parte del operativo borgeano de posicionamiento de ciertos escritores, obras, y sobre todo, de cierta concepción de la literatura, la colocación de Silvina Ocampo en el terreno de la literatura fantástica procedería menos de los rasgos característicos de sus relatos que del efecto provocado por las declaraciones borgeanas y las interpretaciones críticas de sus enunciados” (40). Sin embargo, las observaciones de Biancotto están enmarcadas en una definición muy restringida del género fantástico, específicamente la relativa a los trabajos de Todorov. En cambio, las revisiones contemporáneas del género ofrecen un nuevo enfoque que vuelve plausible seguir leyendo los efectos fantásticos construidos por Silvina Ocampo en su narrativa sin hacer calzar toda su producción escritural en esa categoría estética.

segundo se llama “Hablo con Borges” (1987). En concreto, existía una tensión profesional entre ambos, en el caso de Borges, seguramente motivada por los prejuicios de corte machista que recaían en Silvina por ser mujer. Además, no debemos olvidar que su cómplice literario fue siempre su mejor amigo Adolfo Bioy Casares. Carlos Gamerro sostiene que este periodo se caracterizaría por el “repliegue de Silvina, desde el cual opera a través de otros, desde la sombra, y planea su regreso” (138). No obstante, entendemos esta apreciación como la conformación del trabajo colectivo desarrollado por este inigualable trío creativo, aunque la figura más señera de los tres haya sido Jorge Luis Borges.

Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares contrajeron matrimonio el 15 de enero de 1940, luego de convivir extramatrimonialmente durante seis años en la estancia Rincón Viejo (ubicada en la localidad de Pardo, Las Flores, provincia de Buenos Aires), propiedad de la familia de Adolfo. En este lugar se gestó el mayor éxito literario de Bioy, *La invención de Morel* (1940), un clásico de la literatura en español. Silvina era once años mayor que su esposo, pero este detalle no era un tema para la pareja los primeros años de feliz matrimonio. La leyenda urdida en torno al amor libérrimo vivido por los Bioy-Ocampo se nutre de varios rumores; algunos nunca comprobados, mientras otros corroborados a través de cartas, memorias y diarios publicados con posterioridad. Por una parte, Adolfo nunca se privó de otras mujeres mientras estuvo casado con Silvina. Sobre ella “la referencia es casi automática: era lesbiana. O era lesbiana y estaba enamorada de Bioy. O era bisexual. Cuando empiezan las preguntas, el reclamo por precisiones, empiezan las vaguedades o las reticencias” (Enríquez 125). Su relación con la poeta Alejandra Pizarnik sería, en efecto, la que cuenta con mayores elementos que la ratificarían, pues las cartas de Alejandra a Silvina, la mayoría en un tono apasionado, se publicaron póstumamente. Lamentablemente, la mayoría de los

biógrafos, amigos y estudiosos de la obra de Silvina prefieren negar el romance y desean creer que era una relación unilateral, en la cual solamente Alejandra estaba enamorada.

Otra relación lésbica, con carácter de escándalo silenciado, al punto de ser considerado “la leyenda o rumor o hecho admitido y silenciado –en cualquier caso improbable: todos los testigos han muerto- es el romance de Silvina y Marta Casares, la madre de Bioy” (Enríquez 31). Es conocida la amistad entre Marta Casares y Silvina Ocampo. Ambas, al pertenecer a una pequeña elite, frecuentaban los mismos lugares, en cuyos encuentros estrecharon sus vínculos. Por ese motivo, Marta siempre quiso que su hijo conociera a Silvina y se la recomendó como “la más inteligente de las Ocampo”. El rumor se origina en los salones de la clase alta porteña, específicamente, de un célebre *dandy* argentino, Arturito Álvarez. Su testimonio fue consignado en *Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires* (1996), ensayo del sociólogo argentino Juan José Sebreli, donde se hace referencia al caso de un joven de la alta burguesía bonaerense que para salvar a su madre del escándalo social del lesbianismo tuvo que casarse con una mujer. Sabemos que Marta Casares “sufrió cuando Silvina se casó con su hijo. Incluso lloró, según contó el propio Bioy, pero después todo se recompuso y, cuando enfermó gravemente en 1951, Bioy y Silvina se mudaron a su casa para acompañarla hasta su muerte, en 1952” (Enríquez 32). ¿La madre lloraría por la pérdida de su único hijo? ¿Le angustiaría que Silvina fuera onces años mayor que Bioy? O ¿sufiría por la amante desposada por su hijo? La respuesta a esas interrogantes solamente puede ser respondida por sus protagonistas y ninguno puede ya hacerlo, por lo tanto, es uno más de los misterios que rodearon a la pareja de escritores y que a esta altura poco y nada importa.

Capítulo aparte merecen las constantes infidelidades de Bioy, pues, además de la literatura, lo que más le gustaba en la vida eran las mujeres. Por ejemplo, mantuvo un romance por casi más de diez años con Silvia Angélica, más conocida por todos como Genca, hija de Francisca Ocampo;

era la sobrina de Silvina. Por otro lado, a raíz del viaje a Europa y Estados Unidos que realizaron Silvina y Bioy en 1949 e invitaron a Genca, surgió el mito que ambos compartían sexualmente a Genca. Sobre el supuesto trío “muchos amigos, conocidos y biógrafos dicen que es sólo un rumor dañino, que le causó a Silvina graves problemas familiares. Las cartas que podrían confirmar o negar el trío permanecen inéditas” (Enríquez 59). Otro elemento que desmentiría la versión del trío es la nula relación afectuosa entre tía y sobrina que, pese a vivir en el mismo edificio de la calle Posadas<sup>137</sup>, jamás se visitaban en sus respectivos departamentos ni menos hablaban por teléfono.

La amante más famosa y adorada apasionadamente por Bioy fue la escritora mexicana Elena Garro, esposa de Octavio Paz por veintidós años. Se conocieron en el aquel viaje a Europa de 1949 en la ciudad de París. Considerando que ambos escritores residían en diferentes países<sup>138</sup>, la relación se sostuvo principalmente a través de cartas y llamadas telefónicas. Solamente concretaron tres grandes encuentros (1949, 1951 y 1956). Luego de dos décadas de intenso intercambio epistolar, los amantes deciden dar fin a la relación el año 1969. En la novela autobiográfica *Testimonio sobre Mariana* (1981), Elena Garro proporciona un minucioso relato de la primera etapa del apasionado idilio. Sin mucho esfuerzo por encubrir la verdadera identidad de los involucrados en el triángulo amoroso, elabora en el caso de Silvina su álgter ego llamándola Sabina, personaje de características siniestras y pavorosas. La escritora mexicana retrata

---

<sup>137</sup> El edificio de la calle Posada le pertenecía íntegramente a la familia Ocampo: “fue construido en 1932 por el famoso arquitecto Alejandro Bustillo, a pedido de Manuel Ocampo, que quería un piso para cada hija. El primer piso con un patio que, en desnivel, llega hasta la planta baja, era de Victoria; el segundo de Angélica, el tercero de Rosa, el cuarto de Francisca y el quinto y sexto de Silvina, que de alguna manera había heredado el que le habría correspondido a Clara, su hermana muerta” (Enríquez 96).

<sup>138</sup> Repudiada por la escena intelectual mexicana, luego de responsabilizar a los intelectuales de izquierda (entre ellos a Carlos Monsiváis, Rosario Castellanos y Leonora Carrington) de haber provocado la matanza de Tlatelolco en 1968, Elena Garro se autoexilia durante veinte años con su hija Laura Helena en Madrid, París y Nueva York. Regresa a México recién el año 1993 y cinco años después fallece víctima de un cáncer pulmonar en la ciudad de Cuernavaca.

descarnadamente a la esposa de Vicente (Bioy). Mariana Enríquez recoge de *Testimonio sobre Mariana* el siguiente fragmento:

Me llamaron la atención sus pantalones arrugados de color canela, sus calcetines blancos y sus zapatos negros de tacón alto. Llevaba los cabellos desordenados... Nos interrumpió un joven rubio de aspecto atlético y sonrisa infantil... No pude aceptar que aquel joven fuera el marido de Sabina. En Sudamérica los gigolos son frecuentes y Vicente poseía un poder venenoso de seducción. (cit. en 95)

Llama la atención la crueldad de Garro en la descripción que hace de Sabina (Silvina), pues la mexicana fue una escritora que en su producción literaria puso el acento en temáticas de orden feminista; en cambio, a lo largo de este pasaje no deja de subrayar la falta de femineidad de Sabina y no puede dar crédito al matrimonio entre una mujer mayor y su joven esposo.

En esa misma dirección, no dulcifica el tono al referirse a Genca (Tana en la novela) y contribuye con ímpetu al mito de la relación lésbica entre tía y sobrina. No obstante, en esa valoración poco benevolente se aprecia la perjudicial influencia del patriarcado en la constitución de lazos colaborativos entre mujeres, además de la profunda complejidad que conlleva establecer una definición unívoca respecto a lo femenino. Leemos en la novela autobiográfica de Elena Garro:

Apareció una mujer joven, de tez oscura y modales recatados como los de una sirvienta de confianza que ocupó el lugar junto al marido de Sabina y los vi sostener una conversación en voz muy baja y enseguida retirarse. Tuve la seguridad de que eran amantes... “Es Tana mi sobrina” explicó la mujer de Vicente con una sonrisa. Era evidente que Tana era una protegida de Sabina, que ocultaba sus tendencias lesbianas bajo un disfraz de modestia. Tana es hija de una hermana de Sabina y es inmensamente rica. (cit. por Enríquez 95-96)

Otra amante que jugó un rol significativo en el matrimonio de Silvina y Bioy es María Teresa, madre biológica de Marta Bioy Ocampo, quien entregará a la niña en adopción a la pareja de escritores. El proceso de adopción fue bastante inusual. Al parecer, Bioy deseaba ser padre y Silvina no podía tener hijos. El año 1954 nace Marta en los Estados Unidos, pero tres meses después María Teresa viaja con su hija a Francia. Allí se reúne con el matrimonio Bioy-Ocampo e inician los trámites de adopción, luego regresan los cuatro a Buenos Aires porque la pequeña Marta necesitaba ser alimentada con leche materna. Desde ese momento en adelante María Teresa siempre estuvo presente en la vida de Marta, y cuando cumplió once años se enteró de la verdad. Hasta ese momento la llamó madrina. Silvina fue para algunos una madre solícita. Otras, como Mariana Enríquez, la tildan de sobreprotectora. Por ejemplo, “una vez, para ayudarla en el colegio, Silvina le escribió una composición a Marta; pero no le fue muy bien, la chica se sacó apenas un cinco y Silvina incluyó el cuento en su libro *Y así sucesivamente*” (Enriquez 99). Ocampo lega a su hija un poema, “Testimonio para Marta”, su poema antiperonista más conocido. Se trata de “un ejemplo de antiperonismo teatral y desagradable” (144) según Mariana Enriquez en su análisis del poema contenido en *La hermana menor*. Leemos en el mentado poema: “No queremos gobiernos, Marta, totalitarios, / no queremos volver a ser los adversarios, / de personajes crasos, de anticuados tiranos, / menos originales que los peores romanos. / Que haya existido Hitler abruma todavía / tenemos que abolir la aviesa tiranía / abolir las torturas, volver a ser dichosos” (cit. por Enríquez 144).

El poema, “Testimonio para Marta”, aparece en la edición especial, n°237, que revista *Sur* publica el año 1955 y titula “Reconstrucción Nacional”. Cada uno de los artículos y colaboraciones literarias que acompañan esa edición componen una monofónica proclama laudatoria al golpe de Estado perpetrado por la llamada Revolución Libertadora, el 16 de septiembre de 1955, en contra

del presidente electo democráticamente, Juan Domingo Perón. Una de las masacres previas al golpe de Estado a Perón ocurrió el 16 de junio de ese mismo año, cuando “treinta y cuatro aviones de la marina de guerra habían intentado iniciar una rebelión con un bombardeo a la Plaza de Mayo: arrojaron más de 9.000 kg. de bombas y asesinaron a 308 personas, civiles que caminaban por la ciudad. El ataque fue el bautismo de fuego de la Aviación Naval Argentina” (Enríquez 143).

El decidido antiperonismo del grupo *Sur* es la expresión de una clase privilegiada ofendida ante las reformas sociales, impulsadas por el peronismo, que mejoraron las condiciones de vida de la clase obrera. Ellos veían en los vehementes discursos de Eva Perón contra la oligarquía la impronta de un fascismo local. Argentina experimentaba un importante éxodo campo-ciudad. Los campesinos, principalmente mujeres, irrumpieron en la capital buscando ingresar al nuevo mercado de trabajo asalariado, a causa de los altos niveles de industrialización y urbanización metropolitana. Esos trabajadores provenientes del interior fueron llamados despectivamente por las clases acomodadas *cabecitas negras*, ya que su tez, color de ojos y cabello eran más oscuros que el ideal de obrero europeo propuesto por Alberdi en su *Ensayo Constitucional* de 1852. El peronismo le atribuía a la burguesía bonaerense la responsabilidad de fundar y perpetuar un sistema político-económico basado en la desigualdad social. Ahora, en cambio, ponía en el centro del debate político a los trabajadores. Aunque los personajes de los cuentos de Silvina Ocampo, en su gran mayoría, provengan de sectores populares y siempre haya mostrado fascinación por la clase obrera, “jamás trató de entender qué significaba el peronismo para los millones de marginados y explotados” (Enríquez 145). Por ese motivo, en “Testimonio para Marta” exagera su valoración sobre los acontecimientos y equipara la figura de Hitler con la de Perón en un tono bastante alarmista, situación que los editores de la revista *Contorno* con agudo sarcasmo declararon en relación a “Testimonio para Marta”: “Por más conmovido que tuviéramos el ánimo, por más levantado que

estuviese nuestro pundonor moral, nos cortaríamos las manos antes que suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo” (cit. en Enríquez 145).

Ahora bien, no debemos olvidar que el entorno cercano a Silvina fue víctima de cierta persecución por parte del gobierno peronista. El 8 de mayo de 1953, Victoria Ocampo es arrestada en Villa Victoria, su mansión de Mar del Plata, acusada de acoger a militares sublevados que planeaban un atentado durante una manifestación en Plaza de Mayo. Fue trasladada a la cárcel del Buen Pastor en Buenos Aires y puesta en libertad el 2 de junio de ese año. Por otro lado, la madre de Borges estuvo con arresto domiciliario. Norah Borges y uno de sus hijos pasaron un mes en la cárcel y el mismo Jorge Luis Borges fue trasladado de su cargo en la Biblioteca Miguel Cané a realizar las labores de inspector de aves y conejos en los mercados municipales. A pesar de todos estos sucesos, su antiperonismo nunca alcanzó el fuerte compromiso de su hermana Victoria ni desplegó en su obra literaria, con excepción del poema “Testimonio para Marta”, la crítica al peronismo que si llevaron a cabo Borges con su cuento “El simulacro”, donde parodia los funerales de Eva Perón, y Bioy con su relato “La fiesta del monstruo”. En suma, Silvina Ocampo se distancia de todo compromiso político, en cuanto a militancia, pero si mantiene una alta responsabilidad ética ligada a la libertad individual de los sujetos.

Por otra parte, la década de los sesenta representó una época de transformaciones, de discursos emancipadores, de libertad y de grandes movimientos sociales. En general, es un periodo marcado por las revoluciones culturales y políticas que pusieron en tela de juicio los valores consagrados en el pasado. Las feministas instalan en la sociedad el debate sobre los derechos reproductivos y sexuales de las mujeres, aparecen los anticonceptivos orales, aumenta la presencia femenina en las diferentes aristas de la sociedad (educación, política, beneficencia y trabajo). En la escena literaria argentina, al igual que en otros países del Cono Sur, el mercado editorial crece

considerablemente y las escritoras profesionalizan cada vez más su quehacer literario. En ese momento Silvina Bullrich, Marta Lynch y Beatriz Guido son las novelistas argentinas más populares entre los lectores. Sus libros alcanzan índices de venta de best-sellers, en contraste con el selecto grupo de lectores que contaba la obra de Silvina Ocampo. En relación a este fenómeno, Mariana Enríquez comenta: “Estas escritoras, que no terminan de ser rescatadas por la crítica, a diferencia del lugar de enorme privilegio académico con el que cuenta hoy Silvina Ocampo, vendían decenas de miles de ejemplares. Silvina Ocampo, no. [...] Con los años, quizá injustamente, aquellas escritoras languidecen en mesas de saldo, mientras Ocampo cuenta con lujosas reediciones” (179-180).

A la autora de *La furia...* le hubiese gustado contar con más lectores, ser igual o más exitosa que sus pares. En una carta fechada el 12 de diciembre de 1973, le escribe a su amigo, el escritor Manuel Mujica Láinez: “No sé si te conté del éxito de mi libro en Italia, éxito de crítica y de lectores: hasta el mismo Eiuadi me escribió una carta para anunciármelo. Pero ese éxito es como una pompa de jabón cuyo brillo no llega hasta aquí. ¿Por qué tengo tan poco éxito en mi país? ¿No es injusto? Vos darás una explicación” (cit. en Enríquez 180). En otra carta expresará su deseo de ser reconocida por la comunidad de lectores argentinos, como escribe a Mujica: “Te confieso que no me desagradaría ser vendida en los quioscos<sup>139</sup> como lo fui en Italia. Por ejemplo me encantaría que un perro me lea de vez en cuando y moviera la cola como cuando devora algo que le gusta. ¿Qué es el éxito? Saber que uno ha conmovido a alguien” (citado en Enríquez 180). Frente a la esquiva fama literaria, en menoscabo de esa aspiración se autoconstruyó una personalidad

---

<sup>139</sup> El anhelo de que su obra fuese vendida en los quioscos argentinos se cumplió póstumamente. El 2001 la editorial Emecé publica *Antología esencial*, edición a cargo de Mercedes Güiraldes y Daniel Gigena, la cual se distribuyó por el periódico *La Nación* en diferentes puntos de venta. Otra publicación que tuvo como finalidad llegar a un público masivo ocurrió en 1981. El Centro Editor de América Latina le dedicó a Silvina Ocampo un fascículo –Capítulo 82– de *La historia de la literatura argentina*. En esa oportunidad Noemí Ulla, encargada de la edición del fascículo, incluyó una antología de cuentos y poemas.

misteriosa. Silvina Ocampo mantuvo un silencio deliberado, con dificultad de entrevistarla: “no iba a presentaciones ni a la radio (aunque alguna vez grabó, para que fuera emitido en un programa, alguno de sus poemas, pero se trata de una excepción), ni a la televisión, ni daba conferencias. No le gustaba salir. Si tenía que ir a un evento público por obligación, se quedaba aparte, callada” (Enríquez 180-181).

La posición mediática de Silvina es diametralmente opuesta a la adoptada por Jorge Luis Borges. Ángel Rama, en su ya clásico texto crítico “El Boom en perspectiva”, perfila al narrador argentino como el escritor mejor integrado a la influencia de los *mass media* y señala:

Hay un ejemplo máximo que está construido por una figura central de la nueva narrativa, Jorge Luis Borges. Este hombre, que aparece como anarquista constitutivo, cuyos dictámenes ni siquiera sirven –por su misma exageración caricaturesca- a la derecha a la que él pertenece, se ha adaptado como un guante a todas las manipulaciones de los *mass media*: desde su casamiento, transmitido desde la iglesia en directo por los canales de televisión bonaerense, a su pasiva entrega a todas las interrogaciones que le formule cualquiera. Es la entrega absoluta al reino de la publicidad y de la manipulación, como una cosa ajena a él pero dentro de la cual fluye y deriva. Su capacidad para la réplica sorprendente, para el comentario disonante, para el juego llamativo sobre los temas de uso mayoritario (el fútbol, la política, la religión, los negros, los militares), lo han transformado en la presa codiciada de los sistemas desintegradores de la información y se ha prestado gustosamente a todos sus requerimientos. (304-305)

En cuanto a la recepción crítica de la obra de Silvina Ocampo en la actualidad, es indiscutible que se ha transformado en “un verdadero fetiche de la academia, que le dedicó innumerables trabajos críticos y, aunque sigue sin vender mucho, se ubicó en el lugar de la Gran Escritora Argentina, casi

sin contendientes” (Enríquez 183-184). Ahora bien, este interés comienza a principios de la década del ochenta -etapa pródiga en lecturas críticas, homenajes e importantes distinciones-. Sin embargo, existen opiniones divididas entre los principales estudiosos de su obra respecto a cómo fue recibida su producción literaria en los círculos críticos antes de los años ochenta. Por una parte, hay quienes consideran que su narrativa no fue lo suficientemente valorada en la coyuntura de sus publicaciones; otro sector califica ese juicio de inválido, pues sus libros fueron reseñados en afamadas revistas literarias de la época.

Adriana Mancini y Noemí Ulla sostienen que la indiferencia crítica que experimentó la obra de Silvina Ocampo, se explica por su irreverencia estética y los reparos ideológicos de una academia comprometida políticamente con la izquierda latinoamericana. Mariana Enríquez entrevistó a Noemí Ulla y sobre este punto declara:

[E]n la facultad no se leía ni a Bioy ni a Borges y menos a Silvina, que no era tan conocida. Había que escribir o interesarse por la literatura comprometida, en términos sartreanos [...]. En la universidad, la moda dictaba que se debía ser realista. La única corriente válida era esa. Las obras que una debía admirar tenían que ser testimoniales. (*La hermana menor* 184)

Por el contrario, Ernesto Montequin, albacea y especialista de la autora argentina, discrepa con la idea de un supuesto desdén crítico, Montequin afirma: “La idea de que sus obras se perdían en un limbo de indiferencia general es parte de ese mito tenaz que se urdió en torno a Silvina, con la colaboración de ella misma. Es cierto que algunos libros fueron más comentados que otros, pero las reseñas no son escasas” (cit. En Enríquez 177). Entre los más importantes críticos que se pronunciaron sobre los libros de Ocampo están: Norberto Soares en la revista *Primera Plana*, Blanca Rébori en el diario *Clarín*, Abelardo Castillo en la revista *El grillo de papel*, Alejandra

Pizarnik y Sylvia Molloy en revista *Sur*. En síntesis, sus textos fueron reseñados en importantes plataformas de crítica cultural, por lo tanto, fue considerada en el panorama literario del siglo XX.

Si se considera que Silvina Ocampo desarrolló su carrera literaria a lo largo del siglo XX y cada nuevo libro desafiaba las preceptivas literarias vigentes, las valoraciones estéticas de la crítica también van variando a lo largo de sus años. Para la académica Judith Pudlobne existirían dos momentos o modulaciones en la recepción crítica de la obra de Silvina; el primero, marcado por la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*, y el ensayo de Macedonio Fernández “La literatura del Dudar del Arte” (1937), aparecido en el último número de la revista *Destiempo*. Para él, *Viaje olvidado* “representa un arte que duda, que no es sentencioso, que es, por lo tanto ‘bueno y genuino’” (Enríquez 63). El segundo momento lo perfilarían las lecturas críticas de Alejandra Pizarnik con “Dominios ilícitos” (1967), Sylvia Molloy en “La exageración como lenguaje” (1969), Edgardo Cozarinsky con su introducción a la antología crítica de *Informe del cielo y el infierno* (1970) y Enrique Pezzonni con “Silvina Ocampo: Orden fantástico, orden social” (1986). Pudlobne asevera:

En el encuentro entre la literatura de Silvina Ocampo y las lecturas de Pizarnik, Molloy, Cozarinsky y Pezzoni se desencadena lo que llamo “una nueva forma de la sensibilidad crítica en la Argentina”. Una forma renuente a los emblemas culturales y los fetiches ideológicos de una época, dispuesta a dejarse afectar por la rareza impar de la experiencia literaria. Una forma de sensibilidad que, permeable al carácter irrepitiblemente “ambiguo”, “extremo”, “exagerado”, “excesivo” de esta narrativa, se dejó afectar por el acontecimiento Silvina Ocampo. (cit. en Enríquez 183)

Si la modificación del estado sensible de la crítica argentina retardó el éxito de Silvina Ocampo en los circuitos académicos, a la fecha hay hechos que son indiscutibles: su obra completa se consigue

en el mercado editorial gracias a las lujosas reediciones de los últimos treinta años, cuenta con una abultada bibliografía crítica, sus lectores siguen siendo un grupo selecto pero su influencia literaria es ampliamente reconocida por jóvenes escritores, y seguimos esperando, como diría Silvina, “que otro descubra un milagro que uno no vio” (Referencia). Otro antecedente que verifica su sitial de escritora notable son la serie de reconocimientos que alcanzó a lo largo de su vida. Entre los galardones y distinciones que recibió se cuentan: El Premio Municipal de Poesía en 1945 por el libro *Espacios métricos*, premio que recibe por segunda ocasión en 1953 por *Los nombres*; en 1954 le otorgan el Premio Municipal de Literatura; y ocho años después obtiene el Premio Nacional de Poesía por *Lo amargo por dulce*; después, en 1985, Francia la condecora con la Orden de las Artes y las Letras; el año 1989 Gente de Letras decide entregar a la escritora argentina el Premio Esteban Echeverría; la Municipalidad de Buenos Aires la nombra Ciudadana Ilustre; y, finalmente, un año antes de su muerte, la Sociedad Argentina de escritores la galardona con el Gran Premio de Honor.

Desde el año 1985 Silvina Ocampo comenzó a presentar los primeros indicios de una implacable enfermedad: Alzheimer, padecimiento que la fue deteriorando al punto de perder completamente la conciencia. Durante casi diez años recluida en su hogar, y atendida por enfermeras, pasaba por episodios de absoluta lucidez a momentos de angustiante confusión, en los cuales, por ejemplo, las diligentes enfermeras se transformaban en carceleras enviadas por su marido que la confinaban a un asfixiante encierro. Mariana Enríquez en *La hermana menor* escribe: “Las enfermeras llegaron alrededor de 1990 y fue por esa época que Silvina le dejó de hablar a Bioy, completa y definitivamente. Con los demás hablaba: contestaba las preguntas y, aunque sus respuestas podían ser absurdas, delirantes o penosas, había respuesta. Pero con Bioy no. Le impuso el silencio más cruel, una suerte de castigo inesperado” (202). Tal vez, esa clausura con su esposo se debió al memorial de agravios de Bioy, quien no dejó de tener amantes y no se dedicó por

completo al cuidado de Silvina durante esos difíciles años, así como tampoco interrumpió sus viajes al extranjero. El 14 de diciembre de 1993, Silvina Ocampo fallece en su cama:

Un día antes, Adolfo Bioy Casares había regresado de un viaje a Europa. La velaron en su cuarto. Bioy y su nieta Victoria decidieron no ir al entierro, en el cementerio de la Recoleta, a pocos pasos del departamento de Posadas, y avisaron a muy pocas personas. Llovía espantosamente. Cuando el ataúd estaba en la capilla, recibiendo las oraciones finales, entraron algunos gatos, y uno se ubicó bajo el cajón, como si fuera custodio y compañía.

El obituario publicado por *La Nación* el 15 de diciembre de 1993 ocupa una página completa y tiene tres artículos: uno firmado por el periodista y escritor español Juan Cruz, y los otros dos –un perfil y una breve crónica del entierro- firmados por Hugo Beccacece. En la foto elegida para ilustrar, Silvina tiene algo más de 50 años. Está con Bioy y Borges, sentada, y su falda corta deja ver sus piernas de fábula. (Enríquez 205)

### **3.3 Metaficción subversiva en “La continuación”**

La constelación narrativa ocampiana, como han sostenido la mayoría de sus críticos, explora el anverso de las imágenes convencionales que el discurso falo-logocéntrico ha elaborado sobre la institución de la feminidad. A veces esas incursiones nos revelan el operativo de una sumisión histórica, en otras perfila subjetividades femeninas en un claro proceso de libertad y emancipación. El último fenómeno anteriormente mencionado es abordado a través de una metaficción literaria en el relato “La continuación”. El concepto de género literario se imbrica al de género sexual. En una suerte de espejeo contrahegemónico, van deformando las supuestas certezas e inamovibles modelos que le dan coherencia a ambos sistemas. Nos referimos al literario

y al de construcción sociocultural de la diferencia sexual. Por otra parte, también en este cuento se arrojan luces de los procedimientos de recepción, discusión y marginación experimentados por las escritoras a mediados del siglo XX en Latinoamérica. Este texto se suma a los muchos trabajos literarios de Silvina Ocampo en los cuales son “frecuentes las transformaciones de género y los relatos en los que las convenciones genérico-sexuales deben operar como determinantes de sentido. La práctica del mal concede a las mujeres de los relatos ocampianos gran protagonismos y supone una puesta en solfa de la oposición paradigmática de los sexos” (Suárez 371).

Los personajes femeninos presentes en este relato dan sentido a la gran diversidad de subjetividades existente entre las mujeres. Deja en entredicho las jerarquizaciones binarias inscriptas en la categoría de lo femenino y lo masculino construido por el discurso falologocéntrico, aunque el texto pone especial atención en los desajustes que provoca la protagonista en la matriz del “deber ser mujer” articulado por el tiránico “ángel del hogar”. Un ejemplo ilustrativo surge cuando decide abandonarlo todo, entre ellos a su hijo Hernán de doce años, situación que inmediatamente la posiciona en la dimensión de las malas madres, por ende, de las malas mujeres. Más aún, ella privilegiará la actividad gestante de personajes por sobre la abnegación maternal biológica; su mundo narrativo es su más amada criatura. Así es manifestado por ella: “me fascinaba el abstracto placer de construir personajes, situaciones, lugares en mi mente, de acuerdo con los cánones efímeros que me había propuesto” (184), en contraste con la dureza que trata a Hernán por interrumpir su proceso de escritura; “ya me odiaba para siempre. Con la cara muy pálida salió del cuarto. Cerró la puerta” (188). Según Carlos Gamerro, en el juego de inversiones propiamente ocampiano, la narradora de “La continuación” va más allá y agrega “una torsión a la habitual (y masculina) metáfora de la escritura como embarazo masculino” (149-150). Es el personaje masculino (Leonardo Moran) de la ficción elaborada por la protagonista quien se

embaraza de ella: Moran “incuba en su interior al autor (lo que explica que la narradora nazca, de su personaje, a una segunda vida)” (150).

Silvina Ocampo activa un dispositivo representacional que obliga a repensar los ordenamientos simbólicos trazados para las escritoras en el campo cultural de la época. La literatura es concebida como un espacio de circulación problemática para los roles tradicionales de género de aquel entonces. Empleando un tono confesional<sup>140</sup>, la narradora escribe una especie de carta a su pareja-marido, en la cual le comunica sus más íntimos sentimientos, que transitan desde la ira y el despecho hasta la decepción y una oscilante conformidad liberadora, a raíz de la infidelidad de su cónyuge. No obstante, esta historia pasa a ser progresivamente secundaria porque comienza a cobrar significativa relevancia el argumento del texto literario de corte existencialista que la protagonista ha comenzado a elaborar paralelamente a su crisis matrimonial. Como bien advierte Carlos Gamerro, “la protagonista es una escritora que gradualmente va cortando todos los lazos que la atan a su vida cotidiana (trabajo, amigos, parientes) para mejor sumirse en su mundo de ficción” (149). Hay una proyección desdoblada de los personajes de la primera narración hacia el segundo relato. Las fronteras entre ambos textos se diluyen y los personajes en un diálogo identitario performático son travestidos por el genio creador de la narradora-escritora. En una extraordinaria transposición de género, “ella se identifica con Leonardo Moran, el suicida, e identifica a su marido/novio con Úrsula” (Gamerro 149). En la segunda historia ella expresa sus tentativas suicidas a través de su *alter ego* Leonardo Moran, quien también tiene un profundo conflicto romántico con Úrsula (la versión femenina del esposo de la narradora). En un ejercicio de succión ontológica, los personajes intercambian experiencias vitales, saberes del otro(a). Este

---

<sup>140</sup> “La confesión aparece en los relatos de Ocampo como el acto en el que una subjetividad se fortalece afirmándose en falta” (Judith Podlubne “La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo”, 2).

saber sobre el otro(a) “se refiere a un saber que se orienta hacia el conocimiento del otro como individuo, en el sentido moderno de este término en el que es central el reconocimiento de la diferencia. Al mismo tiempo, quien sabe sobre la interioridad de otro adquiere una cierta propiedad y exclusividad” (Boria 57).

Silvina Ocampo utiliza un aparente realismo, indispensable para el pleno funcionamiento de lo fantástico, ya que “el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal (el nuestro), que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible [...]. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud” (Roas 14). La narradora-protagonista inicia su relato indicando a su interlocutor una serie de objetos que caracterizarán a cada uno de los personajes de la historia, momentáneamente primaria de “La continuación”, bajo un mecanismo de acumulación de piezas asociadas a determinadas actividades performáticas del género, por ejemplo, el libro de medicina y el cortaplumas serían elementos pertenecientes al destinatario de la epístola, en cambio, el pañuelo de seda y el cortapapel corresponderían a la autora del texto. Los lectores(as) van vislumbrando las irreconciliables diferencias que separan a la pareja y la resolución de la protagonista de emigrar al extranjero. En un gesto de autoconciencia emancipadora, que nos recuerda al personaje de Brígida en el cuento “El árbol” de la escritora chilena María Luisa Bombal cuando expone las diferencias que la distanciaban de su esposo Luis, la narradora-protagonista de “La continuación” escribe:

Las cosas de la vida que más me interesaban eran los problemas que no llegaba a desentrañar y que te parecían absurdos: cómo había que escribir, en qué estilo, qué temas había que buscar. Nunca llegaba, desde luego, a un resultado satisfactorio; veía en cambio, tu satisfacción ante el deber cumplido, lo que te daba a veces cierta dignidad envidiable y

efímera. Soportabas privaciones, molestias, pero eras más feliz que yo. Por lo menos tu alegría lo pregonaba cuando llegabas como un perro sediento a tomar agua. Yo vivía en la duda, en la insatisfacción. Salía de mi trabajo para esconderme en las páginas de un libro. Admiraba a los escritores más dispares, más antagónicos. Nada me parecía bastante elaborado, bastante fluido, bastante mágico; nada bastante ingenioso, ni bastante espontáneo; nada bastante riguroso, no bastante libre. (183)

Si a Luis en el cuento de Bombal le avergonzaba la falta de cultura de su esposa Brígida, al cónyuge de la narradora del cuento de Ocampo le parece insignificante la vocación literaria de su pareja. A la protagonista le preocupa en gran medida los problemas del fenómeno literario, los difíciles rumbos de la escritura o la selección de temas relevante para ser plasmados en un texto literario. Por el contrario, su marido/novio y sus colegas escritores tampoco legitiman la profesionalización de su carrera literaria.

Este relato pareciera aludir a las difíciles condiciones de inserción en el campo cultural que padecieron las mujeres que se convirtieron en sujetos del arte. La protagonista se lamenta de que “apenas me escuchaban, apenas fingían escucharme. Peor que tu indiferencia me resultaba la indiferencia profesional de ellos. Con ellos tampoco me entendía” (183). Se aprecia una resistencia, consciente o inconsciente, de cumplir cabalmente con los patrones de femineidad disponibles para las mujeres escritoras del Cono Sur a mediados del siglo XX. La insistencia por escribir de este personaje femenino ilumina los profundos deseos de expresión que las autoras disputaron en los círculos literarios de la época. Indaga también en las dificultades o distracciones que entorpecen su labor escritural: “cuando quería escribir, algo se interponía para impedírmelo [...]. La compra de un par de zapatos, el desorden de mis libros, mis amigos más lejanos, las cosas más nimias me perturbaban” (185). La narradora destaca el juicio negativo de los otros(as) por perseverar en

resolver los problemas literarios que se trazaba. El lapidario dictamen de su pareja y Elena (la amante de su esposo) era vincular su aislamiento y soledad, que propicia con el objetivo de redactar su argumento literario y dedicarse enteramente a su obra, a un estado febril propio de una mujer desequilibrada mentalmente. Leemos en el relato: “Ustedes, tú y Elena, me miraban con reticencia, pensando que la locura no me acechaba, sino que yo la acechaba para mortificar al prójimo. Entre las volutas de humo de tus cigarrillos me mirabas con odio” (183). Carolina Suárez sostiene que la obra de Silvina Ocampo “contiene una profunda reflexión sobre la feminidad y numerosas reivindicaciones de los derechos de la mujer, así como también una crítica sobre su situación en la sociedad” (368), y agrega que “aquellas mujeres que tienen opiniones y deseos propios se convierten en extraños monstruos para los otros personajes. Ocampo crea mujeres complejas y ambiguas” (370). En el caso del cuento revisado se sumaría la profunda insatisfacción de la protagonista como otro elemento determinante en la construcción de su subjetividad subversiva.

La escritora argentina Mariana Enríquez estima que Silvina Ocampo, en este relato, por “primera vez juega con el género, trocándolo, desdibujándolo, hombre, mujer, no se sabe; también la primera vez que aparece un triángulo amoroso y la irrupción de los celos como tema, como uno de sus grandes temas” (87). Esta opción arriesgada en la producción de sus textos ha sido el sustento para catalogar su apuesta estética de transgresora e innovadora y, fundamentalmente, para respaldar sus atrevidas incursiones en los géneros literarios y sexuales. En relación a la construcción/escrituración de la identidad genérica desplegada en “La continuación”, Andrea Ostrov en su artículo “Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo” interroga las razones que han motivado sistemáticamente a la crítica a suponer que la narración de este cuento es articulada por una voz femenina y su interlocutor es un personaje masculino, teniendo el claro antecedente de la ausencia sostenida en el transcurso de la narración de marcas gramaticales que

revelen el género del sujeto de la enunciación. En un primer estadio, Ostrov señala que el uso de un género literario como el epistolar automáticamente asocia que la voz que narra es femenina. Ahora bien, observa en segundo término que la identidad de los personajes es modulada a partir de “atribuciones, ocupaciones de lugares y caracterizaciones que remiten a las identidades de género sólidamente acuñadas y naturalizadas” (305). El desdén que el personaje masculino expresa sobre el trabajo literario de la protagonista, debido a su incuestionable éxito profesional o el desparpajo con el que se relaciona con Elena, su amante, dejan en claro la presencia de un esquema binario de oposiciones genéricas. Ostrov, finalmente, concluye que “el texto de Silvina Ocampo pondría en escena los procesos de adscripción/escrituración genérico-identitaria sobre los cuerpos, desenmascarando el gesto de lectura que se sostiene en la reposición de categorías de género largamente solidificadas” (305).

El laberinto metaficcional es inaugurado por la escritora del relato cuando engendra la imagen de Leonardo Moran: “a esa misma hora, en un lugar parecido, Leonardo Moran comienza a escribir su despedida y refiere cómo concibió el proyecto de suicidarse” (184). Empieza a vivir como propio los acontecimientos del texto literario que escribe. La segunda historia (Leonardo y Úrsula) emerge como la continuación de su crisis de pareja y su proceso de autoconciencia escritural. En esta oportunidad, el efecto fantástico se produce mediante esa increíble e (im)posible metalepsis; en el cruce de los dos textos que, aparentemente, no tendrían enlaces de continuidad, puesto que:

Lo fantástico exige constantemente que el fenómeno descrito sea contrastado tanto con la lógica construida en el texto como con esa otra lógica -también construida- que es nuestra visión de lo real. La narración fantástica siempre nos presenta dos realidades que no pueden convivir: de ese modo, cuando esos dos órdenes -paralelos, alternativos, opuesto- se

encuentran, la (aparente) normalidad en la que los personajes se mueven (reflejo de la del lector) se vuelve extraña, absurda e inhóspita. Y no solo eso: el fenómeno imposible es siempre postulado como excepción a una determinada lógica que organiza el relato, una lógica que no es otra que la de la realidad extratextual. (Roas 42)

En este breve relato, la narradora-escritora confecciona una atmósfera corriente compuesta de eventos habituales en las dinámicas del amor romántico convencional y, por supuesto, triviales para el discurso público e interés cultural falo-logocéntrico (el triángulo amoroso, la infidelidad masculina y la ruptura matrimonial). En “La continuación”, Silvina Ocampo desdibuja los límites entre ambas narraciones. Por tanto, la realidad cotidiana de los personajes en la historia primaria resulta siendo invadida por los códigos ficcionales del relato paralelo. En el desenlace se produce tal nivel de confusión en los lectores(as) que la confluencia de los dos niveles de ficción instala la sospecha en torno a nuestras pretendidas seguridades sobre nuestras nociones de realidad. La perplejidad al finalizar la lectura del cuento es absoluta. De esa manera, destaca el carácter ilusorio de la visión del mundo institucionalizada y nos queda la sensación que la protagonista ha migrado a un espacio de imaginación crítica alternativo. Leemos al final: “Al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida). Si no he muerto, no me busques y si muero tampoco: nunca me gustó que miraras mi cara mientras dormía” (188).

En el artículo “El enigma ¿estrategia o autenticidad’: una aproximación a la narrativa de Silvina Ocampo”, Daniela Díaz Larralde postula que los relatos de Ocampo se resisten a ser contruidos desde la óptica del logos masculino. No obstante, privilegiarían otros mecanismos

estéticos vinculados históricamente al mundo femenino o a los géneros literarios bastardos. Para Díaz, el proyecto escritural de Ocampo

Deja entrever o intuir el misterio a través de sus espacios de fractura, al jugar constantemente con los dos lados del espejo. Esta apertura hacia lo irreal desde lo real crea entre ambos espacios un flujo de intercambio que opera indistintamente en las dos direcciones, desrealizando lo que es real y otorgando realidad a lo fantástico y al sueño.

(37)

En efecto, Leonardo opera como el doble<sup>141</sup> de la narradora, los dos comienzan a romper sus lazos sentimentales con los otros(as) y pierden sus respectivos empleos; ambos planifican un proyecto suicida, pero al final abandonan esta idea para optar por el autoexilio. El tema del doble es una estrategia narrativa recurrente en la producción escritural de Silvina Ocampo, pues “refuerza la concepción de una identidad oscilatoria y no unívoca: el sujeto aparece como un espacio donde se aloja la contradicción, ya que los dobles en realidad nunca son iguales, sino opuestos complementarios” (Ostrov 304). Por esa razón, la narradora-protagonista elabora un *alter ego* masculino con el cual se identifica plenamente. De este modo, en este relato “la escritura se presenta entonces como un lugar posible de inversión, de cruce genérico, de pasaje: el lugar del travestismo. [En ese sentido, ‘La continuación’] vendría a proponer una escritura que pondría en escena relaciones de continuidad antes que de oposición” (Ostrov 307).

Volviendo al tema de los celos y la infidelidad exhibidos en la primera historia de este relato, funcionan como una recurrencia permanente que evidencia el carácter reversible y ambiguo

---

<sup>141</sup> “El doble se relaciona directamente con lo más íntimo de nosotros mismos, con nuestra identidad. La idea de un ser duplicado nos hace dudar no ya solo de la coherencia de lo real (el desdoblamiento es algo imposible), sino que rompe la concepción que tenemos de nosotros mismos como algo único, como individuos (etimológicamente, lo que no puede ser dividido). Al postular la ruptura del principio de identidad, desaparece la percepción unificada del yo. Entonces, el yo se vuelve extraño, desconocido, y, como tal, incomprensible y, sobre todo incontrolable” (Roas 89).

de los operativos de seducción (marcados por la fuerza del amor y odio) del trío de personajes compuesto por la narradora-protagonista, su pareja y Elena. Los celos que siente el personaje de la escritora por la amante de su marido son desplegados mediante enunciados lúdicos que destacan el desafío y la burla entre ambas mujeres, aunque también detectamos entre ellas una ambigua tensión sexual que fluctúa entre el afecto (por los momentos de intimidad compartidos) y el resentimiento. La rivalidad de estas mujeres es indiscutible, pues las dos disputan el amor del personaje masculino. Sin embargo, se desliza una oscura atracción entre ellas; “Algún cariño me ligaba a Elena: el amor como el odio no siempre es perfecto” (187). Elena declara ante su adversaria:

-Somos un compendio de contradicciones, de afectos, de amigos, de malentendidos-me decía Elena. Sin duda, pensando en mí agregaba: -Somos monstruos. Cuando estoy contigo soy distinta, muy distinta de cuando estoy con Amalia o con Diego. Somos también lo que hacen de nosotras las personas. No queremos a las personas por lo que son, sino por lo que nos obligan a ser. (187)

Mariana Enríquez es la única voz crítica que manifiesta una interesante lectura sobre los personajes y la trama de “La continuación”, la cual, después del exhaustivo proceso de investigación que realizó para la redacción *La hermana menor*, nos parece absolutamente plausible sus hallazgos interpretativos. Enríquez asevera que “La mujer que podría ser la amante [del destinatario de la carta en el relato] se llama Elena, como la verdadera amante de Bioy por esos años, Elena Garro; cuento de amor y locura y desprecio, el juego de identidades y de metatexto recuerda a Cortázar, sobre todo por la carga muy tensa, realista, de esa pareja que ama odiarse” (87-88). Algunos elementos textuales nos impulsan a coincidir con la interpretación de Enríquez, los cuales fueron comentados en el apartado sobre las relaciones entre vida y obra de Silvina Ocampo. Por ejemplo, el personaje de Elena “frecuentemente, con la esperanza de parecer más cruel, repetía las mismas

frases con variantes confusas” (187). Conocida es la crueldad literaria que empleó Elena Garro en su novela autobiográfica *Testimonio sobre Mariana* al retratar a Silvina Ocampo. Por su parte, Elena Garro era una empedernida amante de los gatos, mientras el personaje de Elena “acumulaba rencores, rencores que la rodeaban como los gatos horribles que adoraba” (187).

Ahora bien, es la vehemente y desprejuiciada revelación de la narradora-protagonista que ha sido engañada, lo que nos lleva a estimar la hipótesis de lectura planteada por Enríquez. Leemos en “La continuación”: “Yo empezaba a tener por ella el sentimiento más difícil de controlar: el odio mezclado a una leve compasión. La compadecía porque te quería del mismo modo que yo” (187). A esto añade más adelante: “Creo que se vinculó realmente a ti cuando empezó a odiarme; así lo sospecho ahora. Hasta ese momento todo había sido un juego. Yo facilitaba los encuentros de ustedes. Los dejaba siempre solos, en el dramático final de nuestras disputas” (187). Tal vez Silvina Ocampo, al igual que la narradora-protagonista del relato, creyó que la relación entre Elena Garro y Adolfo Bioy Casares sería un nuevo capricho de su marido. Lo cierto es que el romance epistolar duró dos décadas. Al contrario de Silvina Ocampo, la narradora de “La continuación” sí abandona a su marido, “invirtiendo los presupuestos de que quien se va siempre es el hombre dejando a la mujer clavada en la casa” (Meruane 68). La partida se marca con las hojas que rompe, las cuales contenían su texto literario como quien rompe el maléfico del amor romántico y sentencia: “Qué tú no te llames Úrsula, que yo no me llame Leonardo Moran, aún me parece increíble” (188). Los acontecimientos fragmentados de este relato se entretajan con las subjetividades de los personajes para, al final, convertir toda presencia en ausencia.

### 3.4 Amores obsesivos en “La paciente y el médico”

Como se afirmó anteriormente, la narrativa de Silvina Ocampo ofrece múltiples posibilidades para la construcción-de-mundo alternativo que plantea el registro de lo fantástico. Esta situación la distancia de cualquier afán antropológico y le permite bucear en un vasto repertorio de sensibilidades y pasiones humanas. En general, sus relatos dan cuenta de “un registro minucioso de comportamientos, sentimientos, pasiones, amores, odios y obsesiones que abarca todos los órdenes sociales. De hecho, podrían entenderse como una suerte de tratado acerca de los sentimientos que entran en juego en la comunicación y aquellos que afectan al interior del individuo y su relación con el mundo exterior” (Suárez 376). En “La paciente y el médico”, Silvina Ocampo, indaga en las (re)versiones de un discurso amoroso obsesivo entre una enferma y un facultativo, donde este último territorializa el cuerpo de la protagonista al apropiarse de un saber particular. No obstante, las estrategias de posesión y control emplazadas por el médico se vuelven en su contra. Como muy bien indica Carlos Gamerro sobre este cuento, “la burla se vuelve en contra del burlador” (151).

La estructura narrativa del relato está organizada en dos partes. El primer agenciamiento ficcional es antecedido por una acotación que dice “(La paciente está acostada frente a un retrato)” (280), lo que marca las coordenadas espaciales y el contorno discursivo articulado por la perspectiva testimonial de la paciente. A través de sus palabras, los lectores(as) van reconstruyendo los hitos más relevantes de esta historia de amor. Por supuesto, tamizado por las (des)figuradas percepciones de la paciente sobre el lazo afectivo e íntimo sostenido con Edgardo. El segundo dispositivo discursivo emerge con una acotación señera que versa “(El médico piensa mientras camina por las calles de Buenos Aires)” (283). En esa zona reflexiva Edgardo expone el anverso de los acontecimientos referidos por la paciente, los cuales a la luz de los comentarios del

facultativo adquieren un tono grotesco. Ambos personajes mediante la exhibición de sus monólogos disputan la hegemonía de su exégesis romántica en la arena discursiva. En cada una de sus palabras transcurre la lucha de los signos culturales, sus cuerpos y la legitimidad de un saber/poder sobre el otro(a). Estas dos (re)versiones que supuestamente van en carriles separados, e incluso aparentemente contradictorias, pues “lo que no se fusiona no tiene por qué concebirse por separado, la diferencia no tiene por qué suponer anulación de uno de los dos términos” (Drucaroff 34). En realidad actúan como dos lógicas de pensamiento complementarias, que tematizan conflictivamente los órdenes de clase y órdenes de género, echando mano a las potencialidades subversivas de la estética fantástica. Como señala Roas, esto ocurre porque “lo fantástico descansa sobre la necesaria *problematización* de esa visión convencional, arbitraria y compartida de lo real. La poética de la ficción fantástica no solo exige la *coexistencia* de lo posible y lo imposible dentro del mundo ficcional, sino también (y por encima de todo) el *cuestionamiento* de dicha coexistencia, tanto dentro como fuera del texto” (36).

La paciente durante cinco años (tenía quince años cuando se entrevistó por vez primera con el médico, ahora es una mujer de veinte años) ha aglutinado el ideal identificatorio y el objeto de deseo en la figura del médico: “a veces pienso que es un ángel, otras veces un niño, otras veces un hombre. El día que fui a su consultorio no pensé que iba a tener tanta importancia en mi vida” (280). Bajo un deseo añorante, anhela la alteridad del médico. Ella experimenta cómo Eros la arranca de sí misma y la conduce hacia Edgardo. Desde el primer encuentro en la consulta del médico, la protagonista pone en marcha un proceso de (des)reconocimiento<sup>142</sup> de sí misma en

---

<sup>142</sup> Foucault, al trazar su análisis de las diferentes maneras en que los hombres y mujeres han desarrollado un saber acerca de sí mismos(as), definió las tecnologías del yo como: “[Aquellas] que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (*Tecnologías del yo* 48).

virtud de una “especial debilidad [que] se apodera del sujeto del amor, acompañada, a la vez, por un sentimiento de fortaleza que de todos modos no es la *realización propia* del uno, sino el *don del otro*” (Byung-Chul Han, *La agonía del Eros* 12; énfasis del autor). Además, Edgardo, en un (re)conocimiento corporal de la paciente –acto completamente autorizado por el falologocentrismo a maridos, amantes y médicos–, deja en claro que cada cuerpo de mujer pertenece o es donado algún hombre.

La protagonista de este cuento no es la excepción. Queda inmediatamente instalado en el relato un sistema jerarquizado en la composición de la dupla masculino-femenino. En el examen médico se ejerce todo el poder de la institución médica<sup>143</sup>. A través de la mirada y el tacto, Edgardo coloniza el cuerpo de la protagonista. No obstante, es interesante comparar los recuerdos de ambos personajes sobre el mismo fenómeno de auscultación, ya que en ese momento se activa un diálogo indirecto teñido de crueldad e incompreensión mutua, apreciable exclusivamente para los lectores(as) ya que poseen una perspectiva panorámica de los hechos narrados por los personajes. El testimonio de la paciente clausura la mirada del médico sobre su cuerpo, reduce a un breve instante la proximidad física entre ambos y, fundamentalmente, comienza su asimétrica idealización romántica anclada a una irrestricta obediencia. Declara la paciente: “Detrás de un biombo me desvestí para que me auscultara. Anotó mis datos personales y mi historia clínica sin mirarme. Cuando colocó su cabeza sobre mi pecho, es cierto que aspiré el perfume de su pelo y que aprecié el color castaño de sus rizos” (280). Posteriormente añade que “Le obedecí en todo. Me habría tirado por la ventana, si me lo hubiese ordenado” (280).

---

<sup>143</sup> “El discurso biológico y las prácticas médicas que se aplican son ideas, no pertenecen a la naturaleza. Eso sí, la biología -y con ella la medicina- se ha adjudicado el papel de destino del humano haciéndonos creer que somos naturaleza” (Fernández-Martorell 133).

Por el contrario, Edgardo explicita que su mirada recorrió detalladamente el cuerpo de la enferma, organizando principalmente los atributos que vuelven deseable en la economía heterosexual a la paciente como mujer en la razón masculina. Como explica el doctor: “Cuando entró en mi consultorio y la vi por primera vez me interesó [...]. La piel cobriza, el color del pelo, los ojos alargados y azules, la boca grande y golosa me agradaron. Atrevida y tímida, modesta y orgullosa, fría y apasionada me pareció que no me cansaría nunca de estudiarla” (283). El doctor Edgardo, desde el saber anatómico, constituye el cuerpo de la protagonista en un perverso objeto de estudio, fabrica una atractiva muñeca cosificada<sup>144</sup> y delinea al “otro [en este caso otra] como objeto sexual [que] ya no es un ‘tú’. Ya no es posible ninguna relación con él [ella] [...]. Sin duda, se puede *llamar* a un objeto sexual, pero no se *puede dirigirle la palabra* como un tú personal” (Byung-Chul Han 24; énfasis del autor). En consecuencia, cuando sus tretas de seducción a lo Don Juan no rinden los frutos esperados, su familiar vínculo se enfría y al igual que cualquier objeto repulsivo descarta a su imago de bibelot proletaria. La (im)penetrable virginidad de la paciente adopta ribetes siniestros e inclusive monstruosos, cirniendo la amenaza enérgica a la frágil masculinidad de Edgardo. El médico enuncia: “De ella qué puedo esperar sino un amor de virgen que me abrumba, que me persigue” (284). La protagonista accede al amor como herida, pasión y obsesión: “no puedo vivir sin él, la verdad sea dicha. Verlo otra vez sería para mí como llorar después de contenerme mucho tiempo. Es algo necesario, algo maravilloso. Nadie comprende, ni Alejandrina lo comprende” (282). Apesadumbrada y algo perturbada resuelve simular su suicidio con la finalidad de volver a ver a su amado Edgardo.

---

<sup>144</sup> En el cuento “La paciente y el médico”, la joven se lamenta: “A veces he creído odiar a Edgardo: tanta frialdad no parece humana. Me trató como los niños tratan a sus juguetes: los primeros días los miran con avidez, les besan los ojos cuando son muñecos, los acarician cuando son automóviles, y luego, cuando ya saben cómo se les puede hacer gritar o chocar, los abandonan en un rincón” (Ocampo 283).

Luego de besarse en varias oportunidades bajo el zaguán, de manera semejante a los personajes de Nené y Juan Carlos en la novela *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, la paciente logra preservar su virginidad pese a los persistentes escauceos de Edgardo: “durante varios meses soporté sus visitas sin sacar ningún provecho de ellas, pero con la esperanza de llegar a alguna satisfacción. Ni el tiempo ni la intimidad modificaron las cosas” (283). Por ese motivo, la joven busca desesperadamente reunirse a diario con el médico, llama sistemáticamente a su consultorio, arremete con regalos y sentidas epístolas románticas. Las misivas que le escribe operan como un sustituto del cuerpo virginal de la protagonista, en vista de que “escribir es hacer presente un cuerpo que no se da como tal; las cartas comunican del mismo modo que las relaciones corporales-sexuales” (Ludmer, “Boquitas pintadas, siete recorridos”, 3). Claro que, a diferencia de Nené y Juan Carlos que intercambian correspondencia, las esquelas de la paciente son unidireccionales, firmadas con la estampa de un beso maquillado; manifestación de una libido reprimida que responde a los imperativos del *deber ser* femenino hegemónico, el cual categoriza a las mujeres en polos positivos y negativos según sus prácticas sexo-afectivas<sup>145</sup>. Es por esto que, en una disciplinada complicidad androcéntrica, refuerza las fantasías sexuales masculinas, justificando que el abandono de Edgardo es el costo que debe pagar por mantenerse casta. En ese gesto también aprovecha de denostar a otras mujeres que voluntariamente deciden disfrutar de su erotismo/sexualidad fuera de los constreñimientos de la institución matrimonial o que posiblemente accederán a los requerimientos de Edgardo. Esto exime de toda responsabilidad sexo-afectiva al médico y acepta provisionalmente su abandono: “Si renunció a mis besos fue porque lo asediaba

---

<sup>145</sup> La clasificación estratégica del falo-logocentrismo estipulada un dicotómico inventario de categorías femeninas, por ejemplo, “la mujer honesta, cualidad adjudicada por parte de un familiar hombre, especialmente con elevada posición social. También la mujer honesta pobre, condición adquirida igualmente adquirida por padre, hermano o esposo. Por último, la categoría de mujer mala, prostituta, marginal, a causa de no contar con hombre que escude su honestidad” (Fernández-Martorell 72).

un deseo que no podía satisfacer por respeto a mi virginidad. Otras mujeres a quienes no ama, prostitutas que sacan plata a los hombres, gozarán de su compañía” (283).

Respecto a los regalos que la paciente le envía al médico con esmerado sacrificio, puesto que es una mujer empobrecida -al igual que la protagonista de “Juana y la cibernética” vive en una pensión, cuida a su gato Michín y se confecciona sus vestidos-. Con el objetivo de complacer a Edgardo, materializa una serie de encuentros con otros hombres que le reditúan dinero suficiente para adquirir los presentes recibidos por su médico tratante. Como ya se indicó anteriormente, estas citas con Alberto o Raúl jamás vieron comprometida la integridad de su virtud. Sin embargo, las impresiones plasmadas por cada personaje sobre los obsequios representan dos puntos de vistas irreconciliables frente al mismo acontecimiento. La mujer enamorada enumera presuntuosamente cada objeto como si fuesen piezas de incalculable valor patrimonial, señal inequívoca de su más profundo amor, entre las dádivas ofrecidas por ella se cuentan: “una lapicera, una pipa, un anotador con tapa de cuero, un pisapapel de vidrio con flores pintadas, un frasco de agua de Colonia de la más fina” (281). En contraste con la visión edulcorada de la joven enamorada, emerge el lapidario juicio estético y, por qué no decirlo, clasista de Edgardo, quien asocia cada obsequio a una sensibilidad kitsch<sup>146</sup>, entendida como un estilo que alberga artefactos anticuados o de consumo popular producidos industrialmente a gran escala, además, de ser calificados de mal gusto por la alta cultura a la que seguramente pertenece el doctor. Para él, estos objetos no representan valor alguno. Son vulgares porque no están en correlación a la dignidad de su profesión. Cruel, grotesca y miserablemente el médico admite que

---

<sup>146</sup> “El término kitsch, por otra parte, ha aparecido también desde siempre ligado a la esfera estética, pero también como fenómeno tangencial se vincularía con una particular cultura gay en su capacidad de usar de modo intuitivamente crítico la forma paródica” (Amícolá *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, 15).

Comenzó a llamar por teléfono y a mandarme regalos. ¡Si a eso puede uno llamar regalos! Las chucherías pulularon sobre mi mesa. A veces tenía gracia, no digo que no, pero eran poco prácticas y yo las guardaba para reírme o las regalaba a alguno de mis amigos. La mayoría de las veces escondía esos objetos heterogéneos en cajones relegados al olvido, pues nunca acertó en mandarme algo que realmente me agradara. (284).

Edgardo, por su parte, cansado del insistente acoso de su paciente, decide regalarle su retrato y le ordena ubicarlo frente a su cama. Ese evento pone en marcha un insólito mecanismo de castigo o venganza contra el médico, quien cae en su propia trampa, puesto que en el afán de alejarla con el retrato “sucedió lo contrario: se acercó más íntimamente a mí” (285).

Atrapado en su propia imagen fotográfica puede ver todas las actividades cotidianas desarrolladas por la paciente en su habitación. Indudablemente irritado describe una serie de escenas domésticas que lo están llevando a la locura. Todos los días la mujer lo persigue e invade sus pensamientos. Esta nueva visión intratextual provoca una profunda angustia en el médico y desencadenará la muerte de la protagonista por la deliberada negligencia del doctor: “iré caminando. Le daré tiempo para morir” (285). Necesita que ella muera para acabar con el suplicio de ver lo indecible, lo abyecto, lo monstruoso de la existencia femenina, un fenómeno bastante sintomático de la violencia falo-logocéntrica acostumbrada a desaparecer, mutilar, torturar, violar, entre otras vejaciones perpetradas contra las mujeres en todo el mundo. En ese sentido, lo fantástico en este relato de Silvina Ocampo deviene en “una categoría profundamente subversiva, no ya sólo en su aspecto temático, sino también en su dimensión lingüística, puesto que altera la representación de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema” (Roas 132). Edgardo padece el horror de mirar forzosamente lo no dicho y lo no visto de la cultura popular que él tanto

desprecia. Le asquean los rituales que le otorgan verosimilitud al cuerpo de esa mujer-empobrecida-soltera-virgen-enamorada. Las imágenes que se suceden diariamente a través del marco del retrato pulverizan los modelos de feminidad artificial vigente en esa y esta época. La visión aterrorizada del médico así es expuesta en la narración de Silvina Ocampo:

A la hora del desayuno oigo hasta los sorbos de café que toma, el ruido de la cucharita golpeteando el fondo de la taza para deshacer los terrones de azúcar. En la penumbra de la habitación veo los zapatos que se quita a la hora de la siesta para colocar los pies desnudos y alargados sobre la colcha floreada de la cama. Oigo el baño que se llena de agua en el cuarto contiguo, oigo sus abluciones y la veo en el vaho del cuarto de baño envuelta en la toalla felpuda con un hombro al aire, secarse las axilas, los brazos, las rodillas y el cuello. Aspiro el olor a jabón que aspiré en su pecho el primer día que la vi en mi consultorio, ese olor que en los primeros momentos me pareció afrodisíaco y después una mezcla intolerable de polvo de talco y sémola. (284)

### **3.5 Fantasías homicidas en “La oración”**

La cultura falo-logocéntrica ha desposeído física y simbólicamente a las mujeres de un lugar legítimo desde donde hablar, ya que la Mujer como lo Otro del sujeto masculino (blanco, heterosexual, universal, etc.) es “reducida a la irrepresentabilidad dentro del sistema simbólico masculino, bien sea por carencia, bien sea por exceso o bien sea por un desplazamiento continuo de sus diversas posiciones de sujeto” (Braidotti 41), vale decir, los hombres han sido poseedores de la Palabra, la Historia y la Imaginación (Guerra *Mujer y escritura*, 15). Por ese motivo, a través del largo monólogo pronunciado por Laura, protagonista del cuento “La oración, al interior de

una iglesia, ella escenifica la insatisfacción de su vida marital articulando un discurso que capitaliza al cuerpo femenino como una arena de fuerzas materiales y simbólicas en pugna que interpelan códigos, tales como, la sexualidad/erotismo femenino, los órdenes de clase y las alianzas estratégicas con otros grupos marginalizados (los niños en el caso de este relato), según Silvia Larrañaga en los cuentos de *La furia...* se conjugaría una rebelión de los oprimidos, dado que “niños, mujeres, animales y hasta objetos, -marginados desprovistos de poder en suma- toman la palabra y con frecuencia golpean. Las razones de la venganza -siempre desmedidas- se hallan por lo general inscriptas en el texto” (237). Si nada es lo que parece en la narrativa de Ocampo, Laura parodiando el discurso de la confesión religiosa dará cuenta de la disfuncional complejidad del *orden de las familias* y desenmascarará las supuestas delicias de la vida conyugal, puesto que el universo ocampiano concibe a la familia “como el lugar privilegiado de la violencia, ejercida con la simplicidad de una tarea doméstica” (Campra 195).

El matrimonio se alza como una de las instituciones promotoras de la subordinación femenina, es el soporte de la familia heterosexual, este dispositivo de poder refuerza tradicionales funciones del sujeto femenino, como por ejemplo, “la imagen de la madre, o la esposa sometida, pero al mismo tiempo sancionan transgresiones como [...] el adulterio” (Boria 46), es decir, los modelos por excelencia de la respetabilidad femenina en la sociedad argentina de mediados de siglo XX serán el de madre virtuosa y esposa sumisa. Razón por la cual, el espacio conyugal definiría los usos y prácticas corporales femeninas, exclusivamente en función de la procreación y los deseos masculinos. Laura, personaje protagónico de “La oración” transgrede todos los rígidos arquetipos femeninos impuestos a las mujeres: es una mujer casada adúltera, sin hijos biológicos, mentirosa, impaciente, poco caritativa, vanidosa, frívola, sensual y con una latente fantasía homicida en la que Alberto, su marido, se transforme en la víctima de un crimen perpetrado por

Claudio Herrera, niño asesino que recibe la protección de Laura. Las mentiras pronunciadas por la protagonista de “La oración” o sus pícaras flaquezas admitidas frente a la divinidad son la expresión o capacidad de resignificar símbolos que tradicionalmente despojan de poder a las mujeres en una ventaja a su favor (Beard *Mujeres y poder*, 83), vale decir, si las mujeres sólo poseen un entramado discursivo asociado al silencio femenino y situado en los márgenes de la esfera doméstica, cumpliendo las labores propias de su sexo-género, resulta inevitable que todos aquellos desvíos o acontecimientos que ocurren al margen de sus itinerarios cotidianos debieran ser recreados en ficciones que no impugnen las invisibles leyes del sistema sexo-género ni los mandatos morales de la sociedad, por lo tanto, la trama social oficial cuenta con su anverso narrativo paralelo; ambos relatos mantienen equilibrado el estatus quo en virtud de una impecable e hipócrita careta de apariencias y disimulos conyugales. Pantomima frustrada en el preciso instante que el *erotismo de los corazones* (Bataille *El erotismo*, 20) no se acerca ni en lo más mínimo al desfallecimiento de los amantes, pues nunca se produce entre Alberto y Laura el “paso del estado normal al estado de deseo erótico” (22). Laura manifiesta enfáticamente ante Dios:

No te lo oculto: el amor no se manda, y si tú mismo me dieras la orden de amar a mi marido, no podría obedecerte, si no me inspiras el amor que necesito. Cuando él me abraza, quiero huir, esconderme en un bosque (siempre imagino, desde la infancia, un bosque enorme, con nieve, donde me escondo, en mi desdicha); él me dice:

-Qué fría estás... como de mármol. (297)

Laura, ejecutando una performance de mujer devota permanece varias horas en la iglesia pronunciando una larga confesión dirigida a Dios, en la cual la divinidad y los lectores(as) son mudos testigos de la secreta intimidad de esta mujer. Michel Foucault en su trabajo titulado *Tecnologías del yo* (1990) señala que, es en la práctica confesional pastoral donde se pueden

apreciar algunos mecanismos disciplinarios de la sociedad moderna, por ejemplo, el temor a perecer eternamente en las llamas del infierno por nuestros pecados, constituye una estrategia discursiva que la Iglesia Católica ha usado para divulgar el imperativo de la confesión obligatoria, continua y exhaustiva, pues se espera que mediante la confesión el alma angustiada del pecador(a) alcanzará tranquilidad espiritual. En contraste con lo anterior, Laura descarta la intervención de un mediador para establecer su comunicación directa con Dios, inclusive desconfía de los clérigos “no me confesaré con un sacerdote, sino contigo [Dios o los lectores(as)]” (303), ella en este diálogo íntimo busca la redención, pero, fundamentalmente, busca un confidente imaginario y revestido de autoridad para (re)velar su conflictuada interioridad. Aparecerán en primer plano el origen de su insatisfacción, su aventura con Anselmo, sus lamentaciones económicas o su providencial ayuda a Claudio, estos acontecimientos operativizarán el núcleo de su discurso confesional, podríamos decir que es el relato primario o evidente. No obstante, en un agudo ejercicio retórico cada enunciado incompleto, irónico o indirecto distribuye el oscuro secreto de sus más profundos deseos, por lo tanto, ahí se desplazaría el otro discurso que corre paralelo al itinerario central de su habla, “el juego de lo dicho y lo silenciado, ese juego de doble fondo en que se trama su confesión, contribuye menos a disimular el horror de su deseo que a transmitir el placer con que ella se acerca a su realización” (Podlubne “La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo”, 4).

La protagonista de “La continuación” es un claro ejemplo de lo que Betty Friedan sostuvo en *La mística de la feminidad* (1963). Las mujeres en el marco de la posguerra (al igual que Laura) debieron retornar al hogar para recluirse en un entorno hogareño orquestado por los designios tiránicos del “ángel del hogar”<sup>147</sup>, el día transcurría en las vacías y rutinarias labores domésticas

---

<sup>147</sup> La escritora chilena Lina Meruane, en su diatriba *Contra los hijos*, advierte sobre el nocivo resurgimiento a mediados del siglo XX del ángel del hogar y señala respecto a la *mística de la femineidad*: “Así llamará la mujer-madre Betty Friedan a ese ángel entrometido que se les aparece, con otras faldas, a ella y sus contemporáneas. La *mística* de mediados del siglo XX es menos la voz fantasmagórica que siente la Woolf y más un conglomerado de

desempeñadas bajo el rol de madre-esposa y así la agitación mundial era contemplada por ellas detrás de los visillos de sus cortinas en la dimensión cerrada de la casa. En cambio, sus padres, maridos, hermanos e hijos tenían una constelación de posibilidades en el espacio público, las cuales iban desde las actividades laborales, artísticas o administrativas, hasta las de orden político. Esta mística femenina sentó los confines de su reino en los dispositivos de la familia heterosexual y el consagrado hogar, apunta Friedan en su clásico libro respecto al ideal femenino que se desplazaba en esas estrechas pero edulcoradas dichas hogareñas:

Estaba sana, era hermosa, tenía estudios y sólo tenía que preocuparse por su marido, su casa y su hogar. Había encontrado la auténtica realización femenina. En su calidad de ama de casa y de madre, se la respetaba como socia de pleno derecho y, en pie de igualdad con el hombre en el mundo de éste. Gozaba de libertad para elegir el automóvil, la ropa, los electrodomésticos y los supermercados; tenía todo aquello con lo que cualquier mujer siempre soñó. (54)

La exultante plenitud femenina descrita por Friedan en la cita anterior, en el caso de Laura se distancia notablemente de la “auténtica realización femenina” de posguerra y se encuentra más emparentada con el pleno reconocimiento de su insatisfacción conyugal. Así, por ejemplo, la frustración va engarzando sus aspiraciones profesionales con sus deseos más íntimos, podría haber sido concertista de piano, pero sometida a la voluntad de Alberto interpreta maquinalmente piezas de tango o jazz con la única finalidad de entretener a las visitas y reforzar el prestigio social que amplifique la masculinidad hegemónica de su marido.

---

ideas que acechan a la mujer, de manera concreta, a través de mensajes auspiciados por las revistas femeninas y por el avisaje y por ideas repetidas en las consultas de médicos amparados en categorías freudianas que califican de neuróticas-envidiosas-del-pene a las mujeres con ambiciones profesionales” (61-62).

En su infelicidad matrimonial residen sus anhelos de recuperar algún día su dichosa soltería, “ese día volveré a sentirme feliz, como cuando era soltera y vivía junto a los jardines de Palermo, en una casita que ya no existe sino en mi recuerdo” (302), desafortunadamente, el divorcio no es una opción viable porque sólo en 1987 será ley en la República Argentina, de ahí que, elucubra un plan homicida contra su marido donde el niño-asesino Claudio (acogido por Laura en la casa que comparte con Alberto, luego que éste ahogara en un charco a un compañero de juegos -Anselmo-) cobrará un rol trascendental. Bajo el más ingenioso de los artificios, Laura enmascarada en la figura de solícita matrona protectora –“Claudio Herrera tiene ocho años. No se puede saber hasta qué punto será consciente del crimen que ha cometido. Lo protejo como una madre. No me explico bien por qué motivo me siento tan feliz” (301)- planifica cautelosamente los avances criminales del pequeño homicida. Primero, fortalece el vínculo afectivo con Claudio, se vuelven inseparables, reproducen a la perfección el arquetipo madre e hijo –“Claudio me quiere o por lo menos se conduce como si me quisiera. Me obedece más que a su madre. Le prohibí asomarse a los balcones y a la azotea de la casa. Le prohibí atender el teléfono. Nunca me desobedeció. Me ayuda a limpiar la vajilla, cuando terminamos de comer” (301)-. En segunda instancia, el infante en un arranque de celos provoca una diarrea aguda en Jazmín, mascota que cohabita en el hogar que lo asila. Finalmente, tras una violenta paliza que Alberto le propina a Claudio, su benefactora instruye cabalmente a su pupilo en los diferentes medicamentos, barbitúricos y venenos que almacena en el botiquín familiar, el cual mantendrá sin llave “deliberadamente para que Claudio aprenda a reprimir sus instintos” (301), pese a que su marido “dice que el café tiene un gusto raro y que después de beberlo siente mareos, cosa que jamás le ha sucedido. Para tranquilizarlo, en los momentos en que está en casa, cierro el botiquín con llave. Luego vuelvo a abrirlo” (302). Laura instrumentaliza al niño-asesino con el propósito de recuperar la libertad de desplazamiento y acción que la soltería le prodigaba, ponen en marcha un minucioso e intelectual proyecto homicida de tintes monstruosos

al problematizar las convenciones colectivas respecto a la supuesta fragilidad, bondad, abnegación y virtud femenina. Ocampo en este relato indaga en las complejidades y zonas oscuras del sujeto femenino, el personaje de Laura encarna simbólicamente las pesadillas androcéntricas, ya que invierte las imágenes tradicionales de la feminidad y trasgrede:

Las invisibles leyes del género [que] operan de manera soterrada, encauzando el guion de la violencia siempre en la misma dirección. Un hombre que mata, sin importar sus móviles o sus víctimas, sus armas o circunstancias, no pone en duda su masculinidad. Su acto de violencia es considerado siempre una posibilidad e incluso sirve para corroborar su estatus de verdadero hombre. Una mujer que mata, por el contrario, está dos veces fuera de la ley: fuera de las codificadas leyes penales y fuera de las leyes culturales que regulan la femineidad. (Trabucco 14)

La aparente negligencia e irresponsabilidad de Laura, justificada en sus “nobles intenciones” de rehabilitar a Claudio poseen relevantes efectos en la reconstrucción de la voluntad y subjetividad de la protagonista, pues a través de una particular narrativa de corte fantástico urdida por ella, al final del relato pese a estar circunscrita a limitadas opciones sociales/existenciales puede metamorfosear su ineludible destino de esposa ideal y dar paso a una corporalidad deseante que deja marcas profundas en el resto de personajes.

## Conclusión

La producción narrativa de mujeres articulada desde mediados del siglo XX en el Cono Sur constituyó una importante plataforma escritural que permitió a las mujeres instalarse en la escena literaria para interpelar al sistema sexo-género dominante, revisar un pasado literario bajo un afán renovador en lo que respecta a formas y temas, además de, contribuir a una comprensión plena del proceso de emancipación cultural femenina desde innovadoras coordenadas estéticas. Las escritoras se desplazan en un convulsionado contexto de posguerra, donde los límites entre la esfera pública y privada comienzan a desdibujarse en virtud de imaginarios de modernidad social, es un momento en que, luego de la obtención del sufragio femenino, se instala la idea de que la igualdad de género es un hecho legal aguardando su plena realización social, ya que se percibe una creciente participación de mujeres en el mundo laboral, profesional, artístico y político. No obstante, ese mismo grupo de mujeres no puede divorciarse, no tiene amplio acceso a los mecanismos de anticoncepción -planificación familiar-, por lo tanto, la maternidad se alza como única identidad posible, además, poseen escasos derechos laborales, desamparadas y a merced de la violencia machista, la institucionalidad política/cultural las margina de instancias de legitimación con el propósito de reducir al mínimo sus espacios de enunciación reivindicativos.

Sin embargo, frente a los ejercicios de exclusión y silenciamiento instituidos por las sociedades del Cono Sur, aparece entre las décadas del 50'-60' un grupo de autoras que, a través de su escritura, interpelan los ordenamientos discursivos impuestos por la cultura oficial, pero también crean intersticios, tensiones y márgenes subversivos en clara oposición a los mecanismos de sujeción ejercidos sobre el sujeto femenino. Entre las propuestas literarias que elaboran agudas críticas a la dominación masculina, eclesiástica y estatal padecidas por las mujeres destacó la narrativa de Armonía Somers, Elena Aldunate y Silvina Ocampo.

Ellas a través de sus textos literarios expresan la experiencias públicas e íntimas de las mujeres, remodelan la matriz discursiva del “eterno femenino” imaginado por los hombres elaborando un entramado simbólico disidente que intenta cambiar, contradecir y muchas veces negar la retórica asfixiante de los roles de género. Advertimos en los relatos de estas tres narradoras la puesta en marcha de dispositivos estéticos que perfila, lo que creemos es una escritura *divergente*<sup>148</sup> capaz de evidenciar las diferencias de las mujeres en momentos de supuesta pasividad ideológica (*silencio feminista*), además de expandir con resolución sus posiciones vitales y políticas a través de sus cuerpos, pues no debemos olvidar el contexto de producción en el cual se ubican estas autoras, situación que las insta a construir modos de subjetivación genérica que imbriquen discursos críticos sobre el género sexual/literario divulgados en el momento que escriben. Específicamente, el corpus literario seleccionado contribuye a la elaboración de una cartografía de posicionamientos del devenir de una sujeto en el lenguaje que produce una nueva conciencia (feminista) catalizadora de “una desestructuración crítica de los ideogramas del poder que configuran la trama cultural” (Richard 344) dentro de los confines de instituciones culturales y áreas discursivas delimitadas, entre ellas podemos mencionar: consignas estéticas programáticas, la recepción crítica hegemónica, representaciones unívocas del sistema sexo-género, identidades normalizadas, dogmas estatales autoritarios y racionalidades ortodoxas del pensamiento falológico. En cada uno de los relatos abordados en esta oportunidad emerge una imaginación feminista que, escenifica el deseo de sus protagonistas por fisurar los andamiajes narrativos de las

---

<sup>148</sup> Hemos extraído desde la psicología el concepto de pensamiento divergente, pues es un es un proceso cognoscitivo que genera ideas creativas mediante la exploración de muchas posibles soluciones. El pensamiento lógico no sirve en lo absoluto ni existe esa palabra. Por contraste, el pensamiento divergente típicamente ocurre de forma espontánea, de modo fluido, tal que muchas ideas son generadas en una pequeña cantidad de tiempo y estas conexiones inesperadas son dibujadas en nuestra mente. Después de que los procesos de pensamiento divergente han sido completados, las ideas e información son organizadas y estructuradas usando pensamiento convergente.

fabulaciones masculinas y exigiendo el ejercicio de su palabra al pensarse y nombrarse en el mundo.

Las tres autoras incluidas en este trabajo de investigación resuelven en sus narraciones el conflicto entre su declarada distancia con el proyecto político feminista, en clave militante, y el funcionamiento manifiesto de una lógica de fabulación y estética femenino/feminista, vale decir, logran textualizar en su universo narrativo las marcas de lo femenino en función de una diferencia genérico-sexual que desestabiliza desde la escritura los modelamientos identitarios homogéneos. En síntesis, la construcción de este mundo-otro, desde una lógica-otra, por parte de las escritoras pareciera ser finalmente una gesta anticipatoria a los debates contemporáneos del feminismo, ya que hemos podido constatar una multiplicidad de significaciones que alimentan y fortalecen la imaginación feminista. Escritura/nutriente en permanente vértigo circular, producida y consumida, escritura/reflujo que sube desde la complejidad de la subjetividad para ser tragada una y mil veces y así permitir la subsistencia agónica de sus protagonistas que intentan infructuosamente ser aceptadas y validadas en un mundo que le es ajeno, pero paradójicamente, necesario. El alarido deseante es ahogado en el propio acto escritural, siendo el texto el espacio de apertura de la potencialidad de sus voces.

## Bibliografía

### a. Corpus

Aldunate, Elena. *El Señor De Las Mariposas*. Santiago de Chile. Zig-Zag, 1967.

----- *Cuentos de Elena Aldunate: la dama de la ciencia ficción*. Macarena Cortés y Javiera Jaque (eds.). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

----- *Juana y la cibernética. Cuentos*. Chile: Imbunche Ediciones, 2016.

Ocampo, Silvina. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Emecé, 2017.

Somers, Armonía. *Todos los cuentos. Tomo I* [1967], Montevideo: Arca, 2007.

### b. Referencias críticas

Amorós, Celia. *Mujer: participación, cultura política y estado*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1990.

Asensi, M. *Historia de la teoría de la literatura* (2 vols.). Valencia: Tirant lo Blanch, 1998.

Bajtín, Mijaíl. *Las fronteras del discurso*. Argentina: Las Cuarenta, 2011.

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI, 1971.

Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.

Boria, Adriana. *El discurso amoroso. Tensiones en torno a la condición femenina*. Córdoba: Comunic-Arte, 2009.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

----- *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

- Campra, Rosalba. "Sobre *La furia*, otros cuentos y las sorpresas de lo previsible". *América. Cahiers du Criccal* N°17. Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1997: 189-198.
- Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2007.
- Castellanos, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- . *Mujer que sabe latín....* México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Castillo De Berchenko, Adriana. "Imágenes y contraimágenes: *La furia* y otros cuentos de Silvina Ocampo". *América. Cahiers du Criccal* N°17. Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1997: 177-188.
- Castro, Rodrigo. *Foucault y el cuidado de la libertad. Ética para un rostro de arena*. Santiago: Lom Ediciones, 2008.
- Cisterna, Natalia. *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad de siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2016.
- Dalmagro, María Crisitina. *Desde los umbrales de la memoria. Ficción autobiográfica en Armonía Somers*. Uruguay: Biblioteca Nacional de Uruguay Ediciones, 2009.
- Drucaroff, Elsa. *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa, 2016.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquia, 2014.
- Eagleton, Terry. *Una Introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *El acontecimiento de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2013.
- . *Cómo leer literatura*. Buenos Aires: Editorial Paidós-Sello Ariel, 2016.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Madrid: Lumen, 2000.

Eltit, Diamela. *Crónica del sufragio femenino en Chile*. Chile: Ediciones Libros del Cardo, 2018.

Enriquez, Mariana. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

Femenías, María Luisa. "Armonía Somers: la difícil andadura de una obra". *Orbis Tertius* Volumen 8-Nº9. Centros de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2003: 141-160.

Fernández-Martorell, Mercedes. *Capitalismo y cuerpo. Crítica de la razón masculina*. Madrid: Cátedra, 2018.

Flores, Valeria. *Tropismo de la disidencia*. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2017.

Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2004.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Argentina: Tusquets Editores, 2008.

----- . *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

Gamerro, Carlos. *Ficciones barrocas: Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

Greenblalt, Stephen. "Sueños reales". *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Comps. Gerhart Schöder y Helga Breuninger. México: Fondo de Cultura, 2001. 93-114.

Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: Historias de un signo*. Santiago: Cuarto propio, 2006.

----- . *Mujer y escritura: Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Santiago: Cuarto propio, 2008.

----- . "Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad". *Aisthesis* N°50. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011: 157-171.

- . *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago: Cuarto propio, 2014.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 2000.
- Hall, Stuart. “¿Quién necesita identidad?”. En *Cuestiones de identidad cultural*. Comp. Stuart Hall y Paul Dugay. Buenos Aires: Amorrurtu, 2003: 13-39.
- Han, Byung-Chul. *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder Editorial, 2017.
- Hester, Helen. *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2018.
- Irigaray, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. España: Akal, 2007.
- Jeffreys, Sheila. *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Kaufman, Michael. *Hombres. Placer, poder y cambio*. República Dominicana: Ediciones Populares Feministas, 1989.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Chile: LOM Ediciones, 2010.
- Larrañaga, Silvia. “*La furia y otros cuentos: los juegos desesperanzados de Silvina Ocampo*”. *América. Cahiers du Criccal* N°17. Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1997: 235-244.
- Lavrin, Asunción. *Las mujeres latinoamericanas. Perspectivas históricas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*. Chile: Ediciones de la dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2005.
- Mancini, Adriana. “Sobre los límites, un análisis de *La furia y otros relatos* de Silvina Ocampo”. *América. Cahiers du Criccal* N°17. Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1997: 271-284.

- Marks, Camilo. *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Chile: Random House Mondadori, 2010.
- Meruane, Lina. *Contra los hijos*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- Molloy, Sylvia. "Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo". *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Comps. Nora Domínguez y Adriana Mancini. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2009. 35-51.
- . *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas. Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Catalonia, 2010.
- Montero, Claudia. *Y también hicieron periódicos. Cien años de prensa de mujeres en Chile (1850-1950)*. Chile: Hueders, 2018.
- Montoro Martínez, Noelia. "Los cuentos de Armonía Somers: una poética del derrumbamiento", *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 5 | 2010, Puesto en línea el 01 julio 2012, consultado el 06 agosto de 2017. URL: <http://lirico.revues.org/403>
- Olea, Raquel. *Variaciones. Ensayos sobre literatura y otras escrituras*. Santiago: Cuarto propio, 2019.

- Ostrov, Andrea. "Género, tela y texto en la escritura de Silvina Ocampo". *América. Cahiers du Criccal* N°17. Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, 1997: 301-308.
- Picón Garfield, Evelyn. "La metaforización de la soledad en los cuentos de Armonía Somers", *Hispanamérica, Revista de literatura* 46 (1987): 109-120.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2014.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1992.
- Rama, Ángel. *La crítica de la cultura en América Latina*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2004.
- . *La ciudad letrada*. Chile: Tajarar Editores, 2004.
- Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Chile: Palinodia, 2008.
- Rimmon-Kennan, Sch. *Narrative fiction: contemporary poetics*. Londres/Nueva York: Routledge, 2008.
- Risso, Álvaro J. "Un retrato para Armonía (cronología y bibliografía)". *Armonía Somers, papeles críticos*. Ed Rómulo Cosse. Montevideo: Librería Linardi y Risso, 1990, 247-299.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real*. Madrid: Editorial Páginas de Espumas, 2011.
- Rodríguez Monegal, Emir. *La literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo: Editorial Alfa, 1966.
- Rodríguez-Villamil, Ana María. *Elementos fantásticos en la narrativa de Armonía Somers*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- Said, Edward. "Adversarios, públicos, partidarios y comunidad". *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. 2001. Debate, 2005: 127- 162.

- Salinas Toledo, Juan Luis. *Linda, regia, estupenda. Historia de la moda y la mujer en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones, 2014.
- Sapiro, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Suárez Hernán, Carolina. “El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* Vol. 42, 2013: 367-378.
- Trabucco Zerán, Alia. *Las homicidas*. Santiago de Chile: Lumen Ediciones, 2019.
- Traverso, Ana J. “Suicidios de medio siglo: la única solución”. *El género furtivo. La evidencia interdisciplinar del género en el Chile actual*. Eds. Claudia Mora, Andrea Kotow, Valentina Osses y Marco Ceballos. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018, 19-36.
- Valcárcel, Amelia. *La política de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. España: Editorial Egales, 2016.
- Zanetti, Susana. “El arte de narrar en los cuentos de Armonía Somers”, *Orbis Tertius* 89 (2002-2003): 1-13.
- Zerilli, Linda M.G. *El feminismo y el abismo de la libertad*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2008.

## Apéndice fotográfico

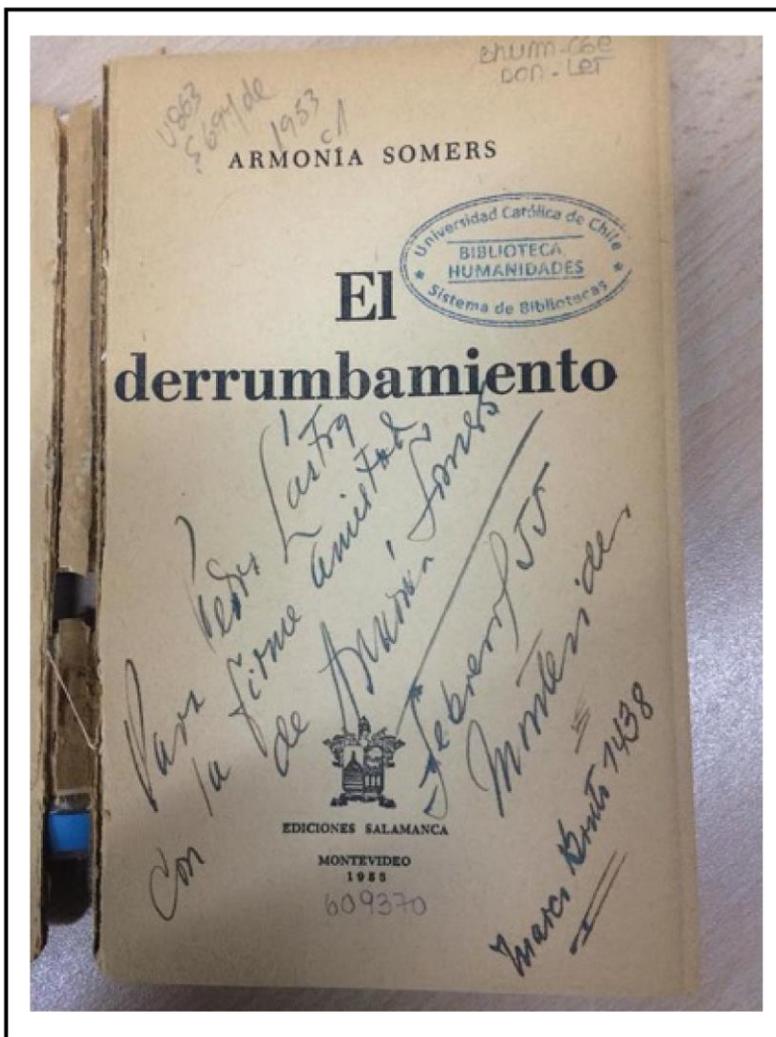
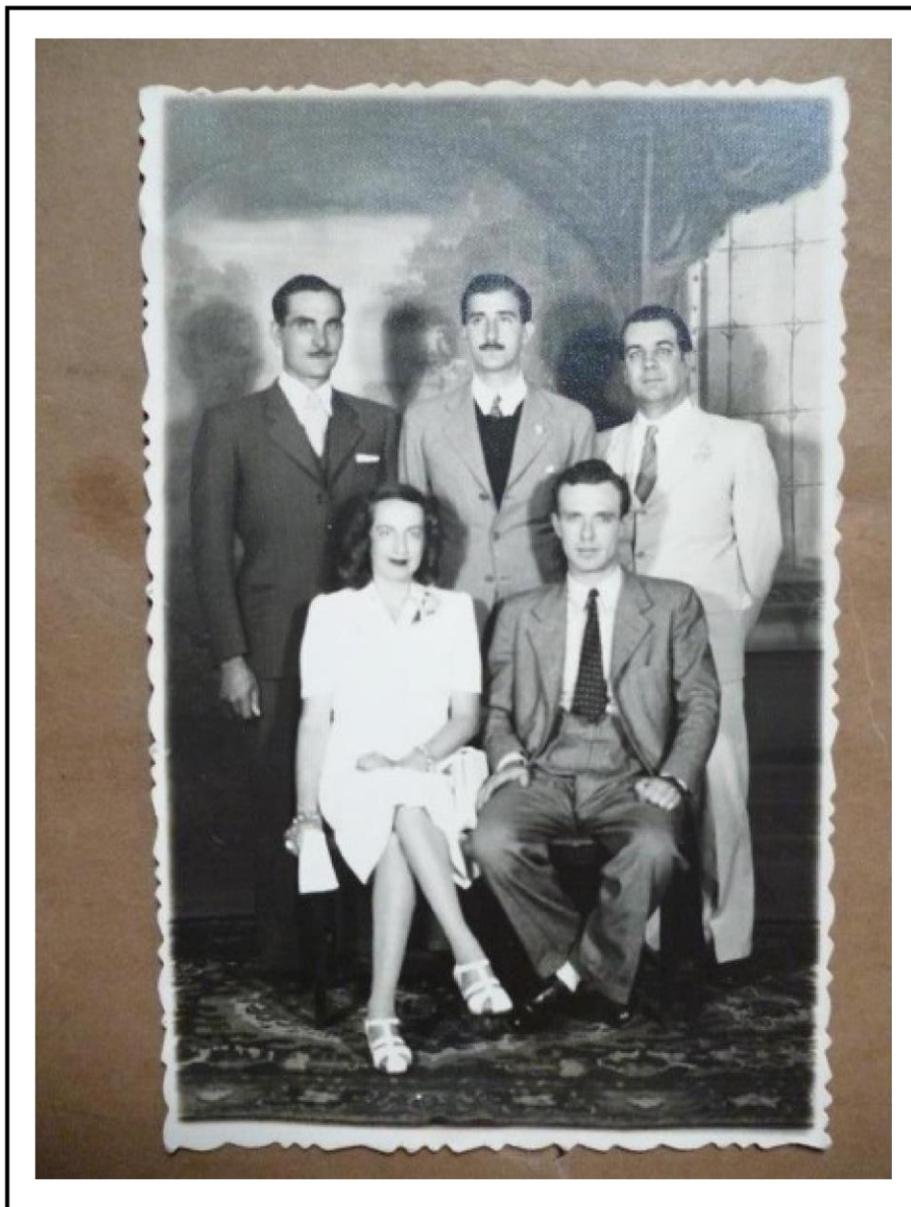


Figura 1

Portada del libro *El derrumbamiento* (1953) de Ediciones Salamanca con dedicatoria a Pedro Lastra. Escrita de puño y letra por Armonía Somers, podemos leer "Para Pedro Lastra con la firme amistad de Armonía Somers". En un viaje de formación pedagógica, iniciado el año 1954, el joven Pedro Lastra conoce a la escritora uruguaya y ella lo invita a pasar unos días en su casa de Somerville junto a su marido, allí se desarrolla un estimulante diálogo literario entre ambos, muestra de este fructífero encuentro son las afectuosas palabras que le dedica Somers a Lastra. Este ejemplar forma parte de la biblioteca personal que el académico chileno donó a la Biblioteca de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica de Chile y que puede ser consultada en sus dependencias.



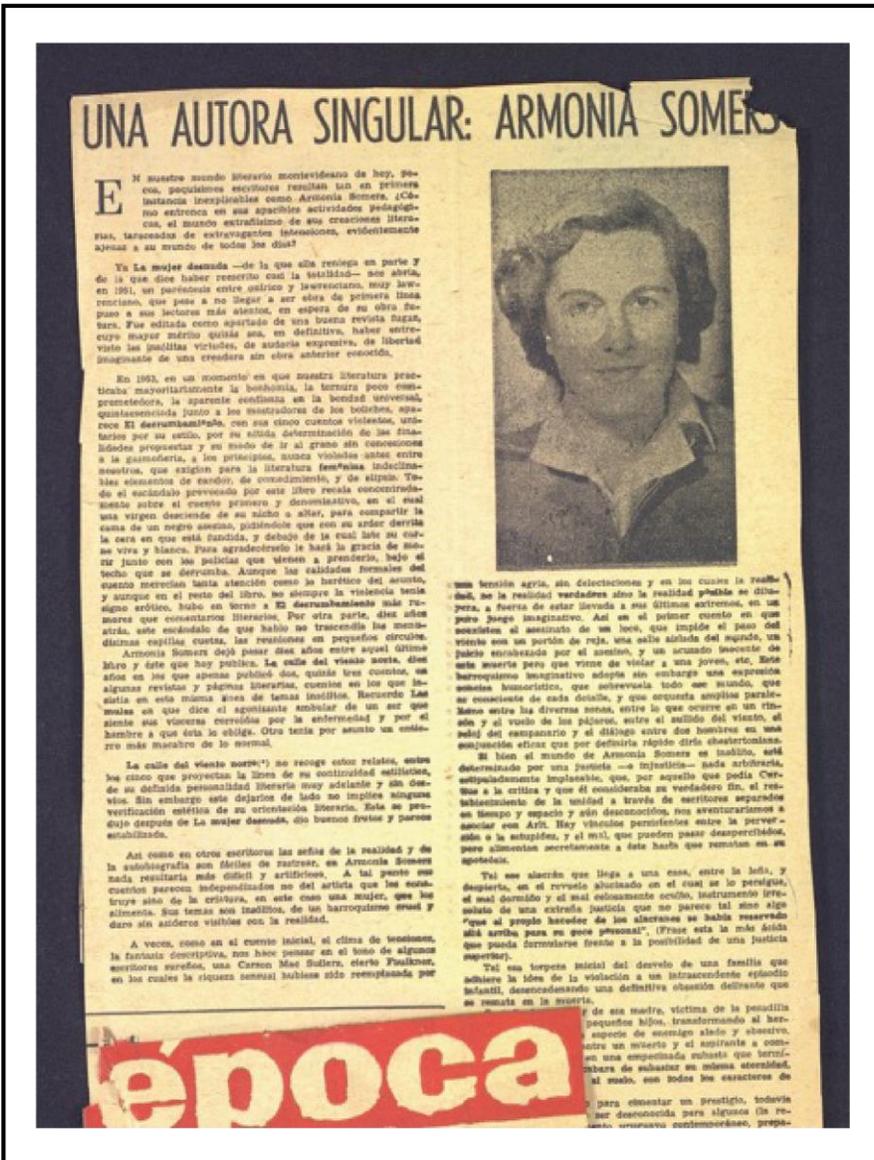
Fotografía tomada el día de la boda entre Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares en Las Flores, provincia de Buenos Aires (1940). De pie podemos ver a Óscar Pardo, Enrique L. Drago Mitre y Jorge Luis Borges (testigos del enlace). Esta imagen se encuentra incluida en *Adolfo Bioy Casares. Una poética de la pasión narrativa*, *Anthropos*, n.º 127, diciembre de 1991, p. 28.

Figura 2



Figura 3

Parte del reportaje que Teresa Porzencanski redactó para *Noticias* en junio de 1980 a raíz del Coloquio Internacional sobre "El cuento latinoamericano actual" desarrollado ese mismo año, entre el 9 y 12 de mayo, en la ciudad de París (La Sorbonne). El detallado informe de Porzencanski da cuenta del importante interés de la crítica especializada por revisar la producción literaria de autores(as) que desafían las coordenadas tradicionales del fenómeno literario y cita a la destacada investigadora colombiana Helena Araujo quien "siempre apoyada en el análisis de la narrativa de nuestra uruguayo Somers, señaló que el contexto final de análisis de un cuento, reside en el diálogo final entre el cuento y un lector particularizado" (55). Este documento forma parte del Archivo Somers, alojado en el Fondo de Escritores del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers, el cual consulté durante mi pasantía de investigación doctoral.



Reseña publicada en el diario *Época*, sin firmar, en la cual observamos uno de los pocos retratos de Armonia Somers con su habitual indumentaria de pedagoga. Recorte de prensa revisado en el Fondo de Escritores del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers.

Figura 4



Figura 5

En una reseña sobre *Un retrato para Dickens* (1969), firmada por Arturo Sergio Visca, en el centro de la página aparece la única imagen atribuida públicamente a Armonía Somers en su etapa juvenil, en una suerte de travestismo a lo Oscar Wilde o Luisa Capetillo, poca o casi nula correspondencia se advierte en esta imagen con la clásica representación de ella como una compuesta maestra de escuela. Documento consultado en las carpetas del Archivo Somers, organizado y clasificado por el equipo de archivistas del Fondo de Escritores del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers.



La fotografía que acompaña esta reseña corresponde a su residencia en París como becaria de la Unesco en 1967. Material disponible en el Fondo de Escritores del Centre de Recherches Latino-Américaines (CRLA) de la Universidad de Poitiers.

Figura 6

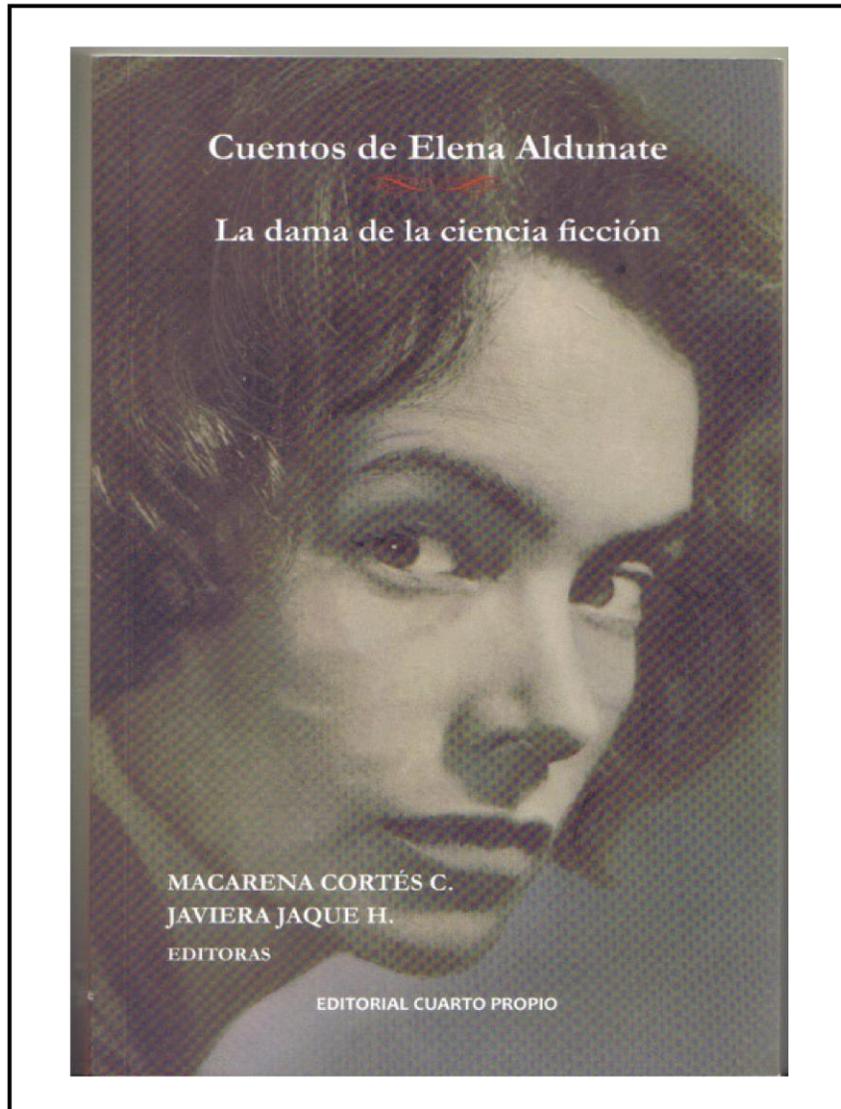


Figura 7

Portada del libro recopilatorio de los cuentos de Elena Aldunate, titulado *Cuentos de Elena Aldunate. La Dama de la ciencia ficción* (2011).



Fotografía de Elena Aldunate facilitada por su hijo, José Silva Aldunate, para el libro *Cuentos de Elena Aldunate. La Dama de la ciencia ficción* (2011) a cargo de Macarena Cortés y Javiera Jaque.

Figura 8