

Universidad Andina Simón Bolívar

Subsede Ecuador

011433

011433

Area de Letras

Programa de Maestría en Letras

Los Mitos de la Femenidad : su reflejo en "Las Vendas" de Raúl Pérez Torres, "Tren Nocturno" de Abdón Ubidia, "El Hombre de la Mirada Oblicua" de Javier Vásconez, "El Apátrida" de Vladimiro Rivas Iturralde y "Recordando el Mar" de Francisco Proaño Arandi.

María Gabriela Alemán

1997

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magister de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga ganancia económica potencial.

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de parte de ella, manteniendo mis derechos de autora, hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

María Gabriela Alemán

Quito, a 31 de marzo de 1997

Universidad Andina Simón Bolívar

Subsede Ecuador

Area de Letras

Programa de Maestría en Letras

Los Mitos de la Femenidad : su reflejo en "Las Vendas" de Raúl Pérez Torres, "Tren Nocturno" de Abdón Ubidia, "El Hombre de la Mirada Oblicua" de Javier Vásconez, "El Apátrida" de Vladimiro Rivas Iturralde y "Recordando el Mar" de Francisco Proaño Arandi.

María Gabriela Alemán

Tutor: Dr. Fernando Tinajero

Quito - Ecuador 1997

Los años 70 y 80 fueron una época de renovación y revaluación de la forma y el fondo de la literatura ecuatoriana. Me pareció significativo que en una época de búsqueda de identidad y de vanguardia en la literatura la mujer haya sido representada por los escritores como un ser plano y unidimensional, cubierta por una gruesa capa de silencio. A pesar de que existen numerosos estudios sobre el período en cuestión y sobre los autores y textos escogidos ("Las Vendas" de Raúl Pérez Torres, "Tren Nocturno" de Abdón Ubidia, "El Hombre de la Mirada Oblicua" de Javier Vásconez, "El Apátrida" de Vladimiro Rivas Iturralde y "Recordando el Mar" de Francisco Proaño Arandi), ninguno ponía especial énfasis en el rol que desempeñan las mujeres dentro de esos relatos. Me pareció una tarea descuidada y necesaria. Ya en 1975 Michael H. Handelsman señalaba en *Amazonas y Artistas* que faltan estudios sobre "la imagen de la mujer en las obras de los escritores".

Me pareció que la teoría feminista era la más adecuada para llevar adelante este análisis pues ésta busca demostrar que la literatura y el lenguaje tienen relevancia en la creación de la sociedad y considera que el género es una construcción social. Dentro del análisis he puesto especial énfasis en el (a) rol del lector en ese constante flujo de información que se forma entre el texto, el autor y el lector; y (b) la importancia de la ideología en la construcción del sujeto y la contribución de los aparatos ideológicos del estado en la formación de éste.

**A mi papá y mamá, sin quienes
nada existiría**

y,

**Mary Ellen Fieweger
role model de la familia Alemán**

INDICE

• Introducción	7
• Capítulo I	26
• Capítulo 2	59
• Capítulo 3	77
• Conclusiones	94
• Bibliografía	99

Introducción

Este estudio abarca un período de la historia ecuatoriana no muy distante en el tiempo, las dos décadas de los años setenta y ochenta. En estos años nace el nuevo cuento ecuatoriano que como lo resume Raúl Vallejo en su estudio introductorio a *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*, es la:

- 1) superación total de la disyuntiva literaria entre realismo social y realismo psicológico,
- 2) inscripción estética dentro de los parámetros señalados por la nueva narrativa latinoamericana,
- 3) reformulación de la relación entre el escritor y la política,
- 4) abandono de la tesis del parricidio, y,
- 5) preocupación, tanto por la producción literaria como producto estético, como por la teoría como posibilidad de desarrollo crítico ¹.

Sin embargo los escritores de este período, tan crucial para el desarrollo de la narrativa en el Ecuador, a pesar de las innovaciones que han llevado a cabo, ya señaladas por Vallejo,

¹ Vallejo, Raúl, editor. *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*. Quito, Libresa, 1990.

han mantenido al personaje femenino detenido en el estereotipo. Como señala Carlos Carrión al hablar sobre el personaje femenino, en un cuento específico, aunque se puede señalar la tendencia para todo el período en cuestión, "la función femenina es : satisfactora de necesidades elementales, carencia de libertad, falta de ensoñación o ensoñación miserable, adecuación a las circunstancias, destrucción de su personalidad síquica o física" .

Es este personaje femenino, carente de profundidad y peso, el que me preocupará en estas páginas. Lo que intentaré es demostrar, en varios cuentos de la época señalada, cómo la construcción del personaje femenino ha sido desechado, quedando solamente brochazos de una imagen insatisfactoria y esquiva, anclada en el estereotipo.

Para poder realizar este estudio delimité mi universo narrativo tomando en cuenta quiénes son, en el momento actual, los representantes del canon literario en el Ecuador. En base a eso, todos los cuentos que he escogido, poseen personajes femeninos. Los autores y cuentos que abarca este estudio son: "Las Vendas" de Raúl Pérez Torres, "Tren Nocturno" de Abdón Ubidia, "El Hombre de la Mirada Oblicua" de Javier Vásconez, "El Apátrida" de Vladimiro Rivas Iturralde y "Recordando el Mar" de Francisco Proaño Arandi ² .

² Pérez Torres, Raúl, "Las Vendas" en *Doce Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1995 (p.71-77).

Ubidia, Abdón, "Tren Nocturno" en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1990 (p. 194-235).

¿Por qué la selección de estos autores? ¿Por qué, al analizar la imagen de la mujer en un segmento de la literatura ecuatoriana, entraron en consideración solamente escritores masculinos? Sencillamente porque son estos autores los que forman el canon literario de la literatura ecuatoriana del período escogido. Ellos son los escritores antologados, los que se leen en los colegios, los que representan la opinión válida de esa generación de escritores. No entra en los límites de esta tesis el analizar si esta situación está o no bien justificada, sino establecerlo como un hecho. Son sus cuentos y novelas, y no la de las escritoras de su generación, las que ayudan a formar el inconsciente colectivo, son sus textos los que se estudian en los colegios. Los cinco autores fueron escogidos luego de una investigación realizada en 10 colegios secundarios de la capital³ y en base a las cifras de venta de los libros de estos autores en una de las librerías de mayor prestigio de la ciudad⁴.

Vásconez, Javier, "El Hombre de la Mirada Oblicua", en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1990 (p.237-291).

Rivas Iturralde, Vladimiro, "El Apátrida" en *Doce Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1995 (p.93-101).

Proaño Arandi, Francisco, "Recordando el Mar" en *La Doblez*, Quito, Ed. Planeta Ecuador, 1986 (p. 21-27).

³ Ya que no existe un solo pensum para las instituciones de enseñanza secundaria del país, se realizó una encuesta directa a los profesores de literatura ecuatoriana de los siguientes establecimientos educativos: Manuela Cañizares, Mejía, Intisana, Americano, Dillon, Internacional, La Dolorosa, San Gabriel, Benalcazar y Los Pinos.

⁴ Se consultaron las ventas de libros de autores ecuatorianos desde principios de año (Enero 1996) hasta Septiembre del mismo año en Libri Mundi.

Al proponer una lectura de estas obras, busco dismantelar, en cierta medida, sus políticas androcéntricas. No es mi interés realizar un juicio estético de las obras, ni valorar su calidad literaria, ya evaluada en otros estudios. Mi interés es realizar, desde el punto de vista de las teorías feministas, una lectura crítica de los autores más leídos en la sierra ecuatoriana, dentro del campo de la sociología de la literatura. Me parece una propuesta válida ya que ha sido una área descuidada dentro de los estudios literarios en el país. Aparte del estudio de Michael Handelsman sobre escritoras ecuatorianas y los estudios de ginocrítica de Cecilia Ansaldo, no existen muchos más.

La teoría feminista busca demostrar que la literatura y el lenguaje tienen relevancia en la creación de una sociedad y considera que el género es una construcción social. Según Myra Jehlen, "los roles tradicionalmente asignados a los hombres y mujeres en la narrativa reflejan la historia y la cultura antes que la naturaleza, y, tanto las novelas como los poemas y las obras de teatro no son eternas ni trascendentes. El crítico literario tiene que leer tanto la cultura como la ideología al analizar una obra. Este tipo de análisis enriquece la lectura. El problema de género se presenta como algo implícito en toda obra. Es una cualidad de la voz literaria que ha sido enmascarada por la estética de lo supuestamente aceptado. Como una categoría

crítica, el género es un lente adicional, una manera de levantar la cortina a otro panorama del ser y la sociedad"⁵.

La Crítica Literaria Feminista

Me parece interesante presentar una corta historia del desarrollo de la crítica feminista, tanto de la teoría más aceptada y utilizada -la norteamericana y francesa-, como un breve resumen del trabajo que se viene realizando en latinoamérica. Para así poder plantear qué tipo de análisis va a prevalecer en este estudio.

La crítica literaria feminista no es un discurso ni nuevo ni homogéneo ni autónomo. Si se unen sus diferentes tendencias es por razones de simplicidad. La literatura es un campo de análisis primordial para el feminismo por ser uno de los puntos donde presumiblemente se articula nuestro *orden simbólico*. Por ello no es sorprendente que muchos de los textos más radicales del feminismo de este siglo sean, precisamente, de "crítica literaria": las obras de Virginia Woolf, Simone de Beauvoir y Kate Millet organizan una buena parte de sus argumentos a partir de una reflexión sobre la literatura. La literatura ha sido tomado por algunas críticas feministas como

⁵ Lentricchia, Frank y McLaughlin, Thomas, editores. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago, University of Chicago Press, 1990 (p.263-277).

una fuente de acceso al conocimiento, pues consideran que literatura modela nuestra experiencia y regula y dirige nuestros códigos de comunicación. Para el análisis feminista no importa si ese mundo recreado en la literatura es una ficción "realista" o completamente inventada; de lo que se trata es de *recuperar los aspectos simbólicos* presentes en la novela, el relato, el drama o el poema. "Desde este punto de vista, la literatura es ordenación, interpretación y articulación de la experiencia; exploración de los límites de lo inteligible; y al destacar en primer plano lo que suele darse por supuesto, les ha permitido ilustrar y elaborar la crítica de la vida cotidiana y les ha proporcionado elementos para explicar el origen de la opresión de las mujeres"⁶.

Han surgido dos escuelas básicas de pensamiento en los últimos 30 años: la crítica feminista socio-histórica norteamericana y la crítica francesa desconstruccionista y psicoanalítica.

a) La crítica norteamericana

Se ha pensado que esta rama de la crítica es sincrónica y muy acorde con la época en que nació y donde, supuestamente, murió, para ser reemplazada por la mucho más sofisticada y

⁶ García, Irenne, 'Crítica y teoría literaria feminista' en *Debate Feminista*, Año 5, vol.9, marzo 1994, pp.239-244.

teórica crítica francesa. Esta crítica nació en los Estados Unidos a finales de los años 60, unida a la lucha política por los derechos de la mujer y tiene una orientación histórica y empírica. Para citar sólo algunos libros, podemos hablar de *The Feminine Mystique* de Betty Friedan (1963); *Thinking about Women* de Mary Ellmann (1968) y el libro de mayor impacto, *Sexual Politics* de Kate Millett (1970). Lo que intentaban estas críticas, especialmente Millett, era dirigir un ataque frontal a la misoginia de los libros considerados *literatura culta*, que para ella era una fuente de opresión tanto física como psicológica. Este análisis se concentra en los estereotipos de las mujeres representadas por autores masculinos. La literatura y la realidad se confundían; se consideraba que la literatura jugaba un rol importante en la opresión general de la mujer, pues colonizaba las mentes de ambos sexos con estos estereotipos. Solamente a través del análisis literario, dominado en esa época por hombres, se podía controlar el poder. En esta crítica se daba especial relevancia a la definición de género para determinar que "su transparencia había sido una inmensa decepción"⁷, según Janet Todd. En la siguiente década, la crítica feminista comenzó a estudiar tanto a la crítica masculina como las creaciones literarias masculinas. Judith Fetterley en su libro *The Resisting Reader* (1978) se propuso enseñar que existía la creencia absoluta de que el lector era un hombre; su libro proponía la lectura como "un acto de

⁷ Todd, Janet. *Feminist Literary History*. New York, Routledge, 1988. (Traducción mía)

liberación y un manual de supervivencia para la lectora femenina que se enfrentaba a una literatura que se había convertido en una zona de combate", según Todd. A finales de los años 70 y principios de los 80, el canon literario ya estaba bajo ataque y la nueva tendencia de la crítica se movió al estudio de las mujeres escritoras. El libro más representativo de este período es *A Literature of Their Own* de Elaine Showalter (1977) donde se descubre una subcultura femenina en la ficción doméstica de desconocidas escritoras inglesas del siglo XIX. El libro de Showalter propone tres fases en la literatura femenina: la imitación del canon literario; la trasgresión de éste (indicaba que la cultura representaba su pasado como masculino, y que se excluía a la mitad de la humanidad y que un replanteamiento de la tradición literaria era una necesidad inmediata); y una búsqueda de la expresión propia. Otro libro importante, que cierra esta fase de la crítica literaria feminista es *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar; según Gilbert su intención era, "decodificar y demistificar todas las preguntas y respuestas ocultas que han ensombrecido las conexiones entre la textualidad y la sexualidad, entre la identidad psico-sexual y la autoridad cultural". En este período se hizo especial énfasis en las diferencias entre hombres y mujeres (pero no entre las diferencias entre mujeres) y se dio gran importancia al Mito Femenino: la maternidad, la creatividad, la fertilidad. El libro de Adrienne Rich *Of Woman Born* (1976) es un buen ejemplo de este período.

A finales de los años 70 Derrida y Barthes comenzaron a influenciar el mundo académico norteamericano. Showalter situó a la crítica feminista junto a la deconstrucción y en un esfuerzo por volver a la crítica feminista más rigurosa, la dividió en dos áreas: a la primera la llamó **crítica feminista**, donde lo importante era la experiencia de la mujer como lectora, la manera como la hipótesis de una lectora femenina cambia el entendimiento del texto y re-interpreta la "ideología aceptada del fenómeno literario"; a la segunda, la llamó **ginocrítica**, concentrada en la mujer como escritora y donde se daba especial énfasis a los problemas de la creatividad femenina y el lenguaje. Ambos tipos de crítica eran políticos y polémicos, afiliados, pero no dominados por la sociología y estética marxista. En su ensayo "Toward a Feminist Poetics" (1979), privilegió la ginocrítica sobre la crítica feminista porque encontraba que esta última estaba orientada hacia la experiencia masculina y consideraba este discurso demasiado atado a los críticos masculinos y sus discursos literarios.

b) Teoría francesa

Se puede decir que la teoría francesa "desaprueba los modelos intelectuales que revelan una realidad empírica o una historia no-problematizada y que dudan mucho ante cualquier esfuerzo de escrutar las manifestaciones superficiales de la

opresión de la mujer. En su lugar buscan el cuerpo oculto, el inconsciente, las estructuras profundas de la cultura y el lenguaje" ⁸ . Esta teoría está influenciada tanto por el desconstruccionismo de Derrida como por las teorías psicoanalíticas de Lacan. Lo que intentaron las feministas francesas era encontrar una ruta a través del patriarcado universal -del que habla Lacan-, para encontrar una expresión que no estuviera controlada por lo simbólico: ésto era la escritura femenina, que podría considerarse una proyección utópica de la feminidad reprimida, o escritura desde el cuerpo. De diferentes maneras Luce Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un*, 1977; *Spéculum de l'autre femme*, 1974) Hélène Cioux (*Le rire du Medussa*) y Julia Kristeva ('La femme, ce n'est jamais ça', 1974; *Le desir dans le langage*, 1980) hablan del espacio pre-edípico, pre-lingüístico, pre-simbólico, donde lo femenino puede ser expresado a través de una forma de comunicación madre-hijo, antes de su aculturación.

Crítica Literaria Latinoamericana

A diferencia de las críticas del "primer mundo" las latinoamericanas no han creado escuelas. Sus estudios teóricos han puesto énfasis en estudiar minuciosamente aspectos

⁸ ibid.

específicos de una sola obra, de una sola autora, de un sólo país y no logran aún llegar a generalizaciones teóricas sólidas. La crítica literaria producida aquí sigue influida fuertemente por valores sexistas. Los académicos están muy lejos de aceptar que si el género es un elemento que media en todos los ámbitos, la literatura no puede ser la excepción. "Las críticas feministas siguen dedicadas a dilucidar la llamada "escritura femenina" -si es que existe tal cosa- para, en su caso, defenderla frente al canon"⁹. Sin embargo, se pueden encontrar algunos trabajos teóricos como los de: Nattie Golubov, Helena Araujo, Adriana Méndez Rodenas, Lucía Guerra, Sara Castro-Klarén, Eliana Ortega y Marta Traba¹⁰.

Propuesta metodológica

Como se puede ver, la crítica feminista ha encontrado varios caminos, no todos coincidentes. Se puede decir que el único punto de convergencia de toda la teoría desarrollada

⁹ García, Irenne, 'Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de la representación' en *Debate Feminista*, Año 5, vol.9, marzo 1994, pp.113-115.

¹⁰ Nattie Golubov, *De lo colectivo a lo individual. La crisis de identidad de la teoría feminista* (UPN, México, Cuadernos del Acordeón, 1993); Helena Araujo, "¿Escritura femenina?", "Nueva crítica feminista: A uno y otro lado de la diferencia...", "La narradora y la diferencia", en *La Scherezada Criolla* (Universidad Nacional de Colombia, 1989); Adriana Méndez Rodenas, "Tradición y escritura femenina" y Lucía Guerra, "Entre la sumisión y la irreverencia", en *Escribir en los bordes* (Carmen Berenguer et al., Santiago, 1990); Sara Castro-Klarén, "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina (en Patricia E. González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango*, Huracán, R.P., Puerto Rico, 1985); y Marta Traba, "Hipótesis sobre una escritura diferente" en *Quimera* (Número 13, 1981).

durante los últimos treinta años se centra en el cuestionamiento del poder. La crítica literaria feminista es, sobre todo, una reflexión sobre el poder: sobre el control de los cuerpos propios y ajenos pues trata de analizar las creencias, conocimientos y prohibiciones que producen y reproducen a las personas reales dentro de un universo de símbolos que organizan las vivencias de la diferencia sexual. Como explica Hortensia Moreno:

Tal vez por eso no les guste a los académicos convencionales de la 'crítica literaria' prescriptiva, que se encargan de dictaminar eruditamente para la sociedad los méritos de las obras literarias, no sin antes colocar a la literatura en una especie de 'vacío social' donde lo que cuenta es la autoridad, y de lo que se trata es de explicar 'el mensaje del autor' y de evaluar sus logros. A este tipo de discurso no le puede parecer muy apropiado que el feminismo vulnere la autonomía estética de las obras literarias -y del 'arte superior', pues la crítica literaria feminista sirve de modelo a y desemboca en una crítica mucho más amplia del conjunto de la cultura- y se empeña en tratar de destazarlas desde las perspectivas más bien heterodoxas del psicoanálisis, la antropología, la semiótica, la filosofía política o la historia¹¹.

La crítica literaria feminista conduce a una revaloración del papel del lector. A partir de los hallazgos de la teoría de la recepción, se pone el acento en la función del lector; desde esta perspectiva, escribir y leer representan dos partes de

¹¹ Moreno, Hortensia, "Crítica Literaria Feminista", en *Debate Feminista*, Año 5, vol.9, marzo 1994, pp. 107-112.

un mismo proceso; quien lee, rellena huecos. El texto alcanza su existencia a través del trabajo de constitución de una consciencia que lo recibe: la obra es el texto constituido en la consciencia del lector. Por tanto, la obra es una construcción intertextual, es decir, la confluencia de varios discursos culturales en los que la obra se difunde para hacerse inteligible. Se forma un triángulo entre el lector, el texto y el autor. La re-lectura que propone la crítica feminista no es una lucha entre la "voz real" y la voz del patriarcado. Es una manera de reorganizar los discursos sociales heredados. Dice Bakhtin sobre el rol del lector:

Esta constante co-participación (las voces sociales e ideológicas heredadas del lector) en todos nuestros actos conscientes determina no sólo el contenido de la consciencia pero también la propia *selección* del contenido, la selección de lo que somos conscientes y que por tanto determina también esas *evaluaciones* que permean la consciencia y que la sicología llama generalmente "el tono emocional" de la consciencia. El lector produce la forma artística precisamente en esta participación constante de todos nuestros actos conscientes.¹²

Lo que el lector selecciona de la obra de arte produce su orientación crítica. "Al leer adquirimos nuestras orientaciones

¹² Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. Michael Hoquist. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1989.

sociales, nuestra identificación en el mundo, como forma de contacto cultural" ¹³ .

La consciencia post-estructuralista lo único que hace es subrayar la necesidad de un diálogo interminable entre el lector, el texto y el autor, cuyo resultado es la producción permanente de nuevos significados, ninguno de los cuales puede considerarse una verdad definitiva. La lectura involucra siempre a un sujeto y un objeto, y, siguiendo la Teoría de la Recepción de Iser, no podemos determinar cuál de los dos polos es en última instancia el más importante. Pues si el autor garantiza la unidad de una obra, lo hace necesitando la participación creativa del lector, aunque ese texto predetermine las estructuras estéticas que producirá el lector. Sin embargo, los 'vacíos' que también estructuran la respuesta del lector no están incluidos dentro del texto, pero aparecen como el resultado de la estrategia interpretativa empleada por el lector. Por último, "no existe una distinción entre lo que da el texto y lo que aporta el lector, él aporta *todo* " ¹⁴ . Lo que aporta el feminismo es una mirada diferente. La crítica, como toma de consciencia del carácter discursivo de la realidad, "desconstruye" los discursos dominantes no tanto en función de lo que recogen, sino en función de lo que suprimen, consignan, reprimen y marginan.

¹³ Dale Bauer, "Gender in Bakhtin's Carnival" in *Feminism, an anthology of literary theory and criticism*. Ed. Robyn Warhol and Diane Price Herndl. Rutgers University Press, 1991.

¹⁴ Stanley E. Fish, "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser," *Diacritics* 11 (1981):7. (La traducción es mía).

Es a través de esta puerta que quisiera entrar al análisis de los cuentos seleccionados. La posibilidad de *otras* lecturas, desde otras perspectivas, se presenta como una opción interesante. Esta otra lectura no excluye ninguna entrada al texto, tanto las puertas del psicoanálisis como de la crítica socio-histórica, quedan abiertas; al igual que la deconstrucción¹⁵, el marxismo¹⁶, y la utilización de herramientas de otros críticos no necesariamente considerados *feministas*, pero que ayudan a entender mejor la problemática del género, como Bakhtin¹⁷ o Althusser.

¹⁵ Jonathan Culler en *On Deconstruction* (1982) propone un "corte" en tres momentos de la crítica feminista. Un primer momento en que "el concepto de lectora nos lleva a afirmar una continuidad entre la experiencia femenina de estructura sociales y familiares y la experiencia de la lectora en sí misma". Un segundo momento, en que "hay un llamado a la experiencia de la *lectora* (que escaparía los límites del *lector*), y de ahí, el desarrollo de una serie de perspectivas que le permitieran a la mujer leer como *lectora*, es decir, no como *lector*". Por último, habría un tercer momento que "en vez de cuestionar la asociación entre *lector* y la razón, nos llevaría a investigar la manera en que nuestra concepción de la razón es cómplice de los intereses del *lector*".

¹⁶ Existe una corriente británica feminista que depende fuertemente de la teoría marxista para fundamentar sus argumentos, especialmente de la definición de Ideología de Althusser. Esta corriente ve el concepto de ideología como una herramienta útil para el análisis literario, pues la literatura y la cultura son lugares donde la ideología se produce y reproduce. En 'Ideology and the cultural production of gender' (1980), Michelle Barrett habla de su temor de separar la ideología de la realidad social. Plantea su creencia de que la ideología es un sitio importante para la construcción de género pero solamente como parte de una totalidad social y no como una práctica o discurso autónomo.

¹⁷ Wayne Booth ha estudiado a Bakhtin desde la perspectiva feminista en su ensayo 'Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism' (1982); Dale Bauer, "Gender in Bakhtin's Carnival" en *Feminism, an anthology of literary theory and criticism*. Rutgers University Press, 1991.

La crítica feminista ha reconocido que la ficción juega un papel importante en el proceso de construcción de la subjetividad. Louis Althusser, en "Ideología y los aparatos ideológicos del estado"¹⁸ incluye a la literatura dentro de los aparatos ideológicos que contribuyen al proceso de *reproducir* las relaciones sociales que son la condición necesaria para la existencia y la perpetuación de los modos de producción capitalista. La literatura no representa solamente los mitos y las versiones imaginarias de las relaciones sociales reales que constituyen la ideología: la ficción realista del siglo XX¹⁹, también "interpela" al lector, se dirige directamente a él, siendo la posición del lector la que resulta más inteligible y la que mejor reproduce la condición del sujeto de la ideología y dentro de ella. De acuerdo a la re-lectura que Althusser hace de Marx, la ideología no es simplemente un conjunto de ilusiones, como parece argumentar *La Ideología Alemana*, sino un sistema de representaciones (discursos, imágenes, mitos), que conciernen las relaciones reales en las que la gente vive. Pero lo que se representa en la ideología "no es el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en las que

¹⁸ Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971 (la traducción es mía).

¹⁹ La "superación total de la disyuntiva literaria entre realismo social y realismo psicológico" del que habla Raúl Vallejo en su estudio introductorio a *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*.

viven" (Althusser, 1971). La ideología entonces, es tanto una relación real e imaginaria con el mundo. Real en el sentido de que es cómo realmente se viven las relaciones sociales que gobiernan la existencia; pero imaginaria en que desanima un conocimiento pleno de esas condiciones de existencia y de las formas como la gente está socialmente constituida dentro de ellas. No es entonces un sistema de ideas dentro de las mentes de las personas sino la condición necesaria de acción dentro de la formación social. Althusser habla de la ideología como una "práctica material" en este sentido: existe en el comportamiento de la gente que actúa de acuerdo a sus creencias (ibid.). De acuerdo a Althusser las prácticas ideológicas son sustentadas y reproducidas en las instituciones de nuestra sociedad, las que llama **Aparatos Ideológicos del Estado**, el principal de los cuales es el sistema educativo en la sociedad capitalista contemporánea. El sistema educativo prepara a los niños para que actúen dentro de los valores de la sociedad, al inculcar en ellos las formas dominantes de comportamiento adecuado, al igual que les enseña historia, geografía y literatura. Entre los aliados del sistema educativo están la familia, la ley, los medios de comunicación y las artes, que ayudan a representar y reproducir los mitos y creencias necesarias para que las personas puedan trabajar dentro de la formación social existente. El sujeto se construye en el lenguaje y en el orden simbólico (de acuerdo a Lacan, el conjunto de sistemas de significación de la cultura, de los cuales el mejor ejemplo es el

lenguaje) en su uso discursivo, los cuales están íntimamente relacionados con la ideología. Es en este sentido, argumenta Althusser, que la ideología construye a los individuos como sujetos. La ideología suprime el rol del lenguaje en la construcción del sujeto. Como resultado, las personas se "reconocen" a sí mismas desde las formas en que la ideología las interpela, las reconoce como sujetos, los llama por sus nombres y "reconoce" su autonomía. Como resultado, ellos "trabajan por sí mismos", adoptan "voluntariamente" la posición de sujeto. El sujeto no es sólo un sujeto gramatical, responsable de sus actos, sino también un ser sujetado, que se somete a la autoridad de la formación social representada en la ideología como el Sujeto Absoluto: "se interpela al individuo como un sujeto (libre) para que éste se someta libremente a las órdenes del Sujeto, para que así acepte libremente su sumisión". (ibid.)

Por último, quisiera que quedara claro que la crítica feminista no es un coto privado de mujeres. Entre los hombres, existen muchos críticos reconocidos²⁰ que se han aventurado a a teorizar y analizar desde esta perspectiva; que como ya hemos dicho, no es simplemente un cuestionamiento al sistema patriarcal sino a todas las formas de poder.

²⁰ Jardine, Alice y Paul Smith Ed. *Men in Feminism* (1987).
Scholes, Robert. *Semiotics and Interpretation* (1982).
Lipking, Lawrence. 'Aristotle's Sister' (1983).
Eagleton, Terry. *The Rape of Clarissa* (1982).

Como dice Nattie Golubov, "La crítica feminista, siempre simultáneamente dentro y fuera del discurso crítico aceptado, produce un discurso doble: trabaja dentro de los parámetros establecidos para desestructurarlos y utiliza sus armas para subvertirlos"²¹ . Según Roland Barthes, en toda escritura hay una doble postulación:

está el ímpetu de una ruptura y el ímpetu de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es que, por necesidad, la Revolución debe tomar, de aquello que desea destruir, la imagen misma de aquello que quiere poseer ²².

El análisis que sigue está dividido en tres capítulos donde se analizan los cuentos ya citados de acuerdo a los tres estereotipos más reproducidos en la literatura occidental: la prostituta, la solterona y la esposa. Dentro de estas tres categorías pueden entrar de una manera u otra manera todos los personajes femeninos de la literatura del período escogido.

²¹ Nattie Golubov, "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia" en *Debate Feminista* , Año 5, vol.9, marzo 1994, pp. 116

²² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1987.

CAPITULO I

El Objeto Sexual

011433

Mujer. Del latín *mulier*. 1. Academia, 1a. acepción: persona del sexo femenino./// 2. Academia, 2a. acepción: la que ha llegado a la edad de la pubertad./// 3. Por autonomasia, ramera, mujer pública.// Es acepción que no registra Academia sino en las locuciones y formas adjetivas que abajo registro. No obstante funciona, en un contexto adecuado, usándose especialmente en plural...Mujer alegre, mujer al punto, mujer al trote, mujer corriente, mujer de carrera, mujer de la calle, mujer del arte, mujer de la noche, mujer de la vida, mujer de la vida airada, mujer de otra vida, mujer del partido, mujer de mala vida, mujer de mal vivir, mujer del placer, mujer de punto, mujer de vida alegre, mujer de vida galante, mujer de vida horizontal, mujer galante, mala mujer, mujer mundana, mujer perdida, mujer pública: ramera/prostituta.

Camilo José Cela
Diccionario del Erotismo

So, if she has been called a woman of the town, a tart, a bawd, a wanton, a bawdy-basket, a bird-of-the-game, a bit of stuff, a buttered bun, a cockatrice, a cock-chaffer, a cow, a crack, a cunt, a daughter of Eve, a gay girl, a gobble-prick, a high-flyer, a high-roller, a hussy, a hurry-whore, a jill, a jude, a judy, a jug, laced mutton, lift-skirts, light o'love, merry legs, minx, moll, moon-lighter, morsel, mount, mutton-broker, nestcock, night-bird, night-piece, night-walker, numph of darkness, nymph of the pavement, petticoat, pick-up, piece, pillow-mate, pinch-prick, pole-climber, prancer, quail, quiet mouse, or even Queen - it is not surprising. A woman of lively parts is as likely to be slandered as she is to be praised.

ERICA JONG
Fanny: Being the true history of the adventures of
Fanny Hackabout-Jones¹

¹ De la larga lista de sinónimos que Erica Jong utiliza para describir a una prostituta, "recipiente, trozo, piernas alegres, ratón silencioso, pan con

Uno de los estereotipos más recurrentes en la literatura de este período es el de la **mujer objeto**. En una época de transición del campo a la ciudad, del cambio de intereses por parte de los escritores, de cambios en la economía, aparece la prostituta como valor de cambio, como símbolo de explotación y culpa. Luce Irigaray en su ensayo *El mercado de las mujeres*² utiliza las nociones de economía política de Marx para teorizar en torno al uso que se ha hecho de los cuerpos femeninos en lo que ella llama "régimen de propiedad paterna" de las sociedades occidentales. Las teorías de Karl Marx permiten a Irigaray establecer una conexión entre diferencia sexual (como es definida en la sociedad patriarcal) y explotación económica de una manera que hace posible dar una definición de lo específico femenino que muestra el funcionamiento de las sociedades patriarcales a partir de sus presupuestos estructurales. La noción de explotación, entendida como la no remuneración o remuneración parcial que un individuo recibe por un trabajo hecho en una sociedad determinada, es referida por Irigaray a la relación entre hombres y mujeres y le permite elaborar dicha relación en términos de explotación de un

mantequilla, vaca . . ." pocos representan a un ser humano completo. Algunos hablan de sus condiciones de trabajo u horarios o la comparan con varias formas de vida animal pero rara vez le otorgan una personificación completa.

² Luce Irigaray, "When the goods get together", Eds. Marks, Elaine & Courtiuron, *New French Feminism*, Brighton:Harvester, 1980. (la traducción es mía).

sexo por el otro. De hecho, sea cual sea la clase social explotada en los diferentes estadios del desarrollo económico, las mujeres siempre han sido explotadas en cuanto tales, desde el momento en que, excluidas de los procesos de producción y del control de los medios de producción, han sido relegadas al papel 'natural' de reproductoras de la fuerza de trabajo; papel al que no se la ha otorgado ningún tipo de reconocimiento social. Sea cual sea la clase social a que una mujer haya pertenecido, nunca ha tenido salario o poder sino el que su padre, marido o hermano han querido concederle. Al no haber nunca considerado su labor como tal labor, sino como parte de los misteriosos 'mecanismos' de la naturaleza, ha sido despojada de sus productos del mismo modo que lo ha sido la naturaleza; siempre propiedad de un hombre bajo cuyo nombre se la subsumía. Desde esa perspectiva, sea cual sea el nombre que haya tomado históricamente la explotación (esclavitud, feudalismo, capitalismo), la división entre los sexos, como norma general, ha representado una división de la sociedad en dos mitades; una división que atraviesa verticalmente las clases sociales en el curso de los milenios. Las mujeres, por ello, han tenido que soportar una forma de explotación de clase y explotación de género y que ha pasado por la expropiación y cosificación de sus cuerpos, usados no sólo para reproducir otros cuerpos con destino a la sociedad *productiva* de los hombres, sino como objetos para el placer masculino y para el intercambio que consolida la economía patriarcal y los lazos entre los hombres. Las sociedades patriarcales en efecto no son sólo regímenes de

propiedad privada de los medios de producción, sino también de propiedad lingüística y cultural, sistemas en los que el nombre del padre es el único "nombre propio", el nombre que legitima y otorga autoridad y poder, el *logos* que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y cualidad de las relaciones, el *modus* propio de interacción humana. El "placer económico" del padre, el placer que corresponde a su deseo de expropiar, poseer y acumular, es la única forma representable de placer; su deseo, la única forma operativa de deseo. Sobre la base del deseo de él y de la economía que da a las mujeres un valor, y dependiendo de la deseabilidad de sus cuerpos, se establece su valor de cambio en el mercado. Dada la equivalencia establecida entre deseo (masculino) y deseo de expropiar, cosificar e intercambiar lo que se ha cosificado, Irigaray encuentra en la definición marxiana de "mercancía" una forma apropiada para describir la condición de las mujeres en la sociedad patriarcal. Las mercancías no piensan ni hablan (salvo un "dialecto"); sólo circulan; así las mujeres circulan entre los hombres como cuerpos cargados de valor metafísico.

Las prostitutas, más que nadie, simbolizan la degradación de valores, la deshumanización de una sociedad cuya última meta es el enriquecimiento rápido. Símbolo revelador de una sociedad patriarcal y como símbolo, limitada dentro de los roles que ha cumplido en la literatura. La prostituta ha sido marcada como un tipo antes que como una persona real. La prostituta ha

sido representada, en casi la totalidad de los casos, en la literatura masculina como una de los siguientes figuras arquetípicas : la puta-bruja que encarna la maldad y la crueldad; la *femme fatale*, muy parecida a la anterior, solamente que el autor se centra en las cualidades seductoras de la prostituta antes que en su lado malvado; la prostituta con corazón de oro; la prostituta redimida, esencialmente una mujer virtuosa que es rescatada por el protagonista; la pecadora-pero-sobreviviente, es producto de las necesidades económicas ; la prostituta seducida y abandonada, la mujer que pierde su virginidad y es obligada a sobrevivir en las calles; la prostituta sin suerte, obligada por las circunstancias a tener este tipo de vida; la profesional orgullosa que ha logrado una posición económica debido a su trabajo y por último todas las prostitutas-pasajeras que aparecen en la literatura universal ³ .

Este estudio se concentrará en dos de estos arquetipos, en la **prostituta seducida y abandonada** (la Juanita, del cuento "Las Vendas" de Raúl Pérez Torres) y la **prostituta-con-corazón de oro** (la Hippy, de "El Hombre de la Mirada Oblicua" de Javier Váscñez). También se estudiará el personaje de la muchacha asesinada del mismo cuento de Javier Váscñez, que aunque no es una prostituta ("*no era una de las nuestras*" , dice

³ Horn, Pierre y Pringle, Mary Beth, editores. *The Image of the Prostitute in Modern Literature*. New York, Frederick Ungar Publishing Co., 1984.(la traducción es mía).

un policía en el cuento p.249), es considerada un objeto sexual: "era una viciosa" (p.281), como la define otro de los personajes.

Las Vendas

Raúl Pérez Torres

El narrador del cuento "Las Vendas" habla un diálogo mudo. Su *receptor*, Juanita, es un ser sin voz. Lo que el lector oye es entonces un monólogo, una confesión al aire de por qué las cosas resultaron así. De por qué el narrador sin nombre, dejó a Juanita; de por qué esos tiempos felices que compartieron se han convertido en estos "*laberintos de múltiple pobreza*" (p.71), de por qué esa Juanita que "*cuando canta hay una misa en su voz*" (p.73), se ha convertido en una prostituta que esconde su "*silueta cadavérica*" (p.75) tras vendas que tapan su realidad.

El argumento del cuento es simple: dos viejos amigos se reencuentran en una noche. El uno, hombre, mira a su compañera de juegos convertida en prostituta y cuestiona al destino que los ha apartado del 'bien' y la felicidad. Pero en la base de este 'simple' cuento se encuentra el conflicto del poder patriarcal enfrentado a la mujer. No a un símbolo abstracto representado por una estructura sino a Juanita, a la mujer, que tiene que prostituirse para encontrar su lugar dentro del sistema de dominación donde ella se desempeña como simple

mercancía. Este cuento, como veremos, se mueve entre los estereotipos aceptados, el odio y la mutilación cultural de la mujer.

Entramos al relato vendados. Arrojadados a la imagen de un mundo derrotado, sobre el que gira la estructura del relato. "Las Vendas " se encuentra cruzado por imágenes de oscuridad y desolación. Tal vez el hilo conductor es el laberinto. El laberinto por donde empieza el relato y, completando un círculo, lo cierra,

por qué gladiadores caminos, por qué vastas soledades, por qué encabellados entuertos, por qué laberintos de múltiple pobreza vinimos a dar a esta noche de espanto, a este espantajo de noche ,... (p.71 y 77, las negrillas son mías)

El mundo de los protagonistas es un mundo cerrado y sin salida: la pobreza no les permite escapatoria.

El relato funciona con *flashbacks*, imágenes del pasado que se cruzan con el presente para completar un cuadro donde el tiempo no existe. ¿Escenas arquetípicas, inmutables? Donde el futuro parece ya estar trazado en los acontecimientos del pasado.

La primera imagen del pasado es el de la niñez, del tiempo de la inocencia, cuando Juanita tenía 10 años. Ya tenemos un presagio de lo que pasará , de una atmósfera cargada y triste, de una sexualidad naciente, que por el tratamiento que se le da,

sólo puede llevar a la 'perdición'⁴ , "esa odiosa manera de coleccionar arañas muertas, de cazarlas en los rincones del techo, (...) , yo miraba tu calzonario cercenado de agujeros, la carne lívida, las caderas nacientes, ..." (p.74)

Inmediatamente comienzan a establecerse las jerarquías de poder, la diferencia de sexos, la superioridad de uno sobre el otro , *"las veces que empujamos mi coche de madera ... y quería*

⁴ Existen múltiples referencias a las mujeres, a las otras, que "van por el mal camino" en la literatura. A las que les gusta "lo prohibido" desde la infancia o adolescencia. Ejemplos sobran, "... son las chicas de los colegios nacionales." ¡Ah!, dijo tío Juan, esas huachafitas son las mejores secretarias. En cuanto a la bonita que se pinta las uñas, qué quieres que te diga, muchacho. Ésa me parece que se va por el mal camino." Julius ... oculto allá arriba la observaba irse por el mal camino. Se iba contenta, sonriente, pintándose cuidadosamente las uñas, tarareando boleros. Él le había contado todos esos detalles a Juan Lucas y tío Juan Lucas, por todo comentario, había dicho a ésa le gusta lo prohibido. No puede ser, mentira, Carlos , Nilda, Vilma, todos tararean boleros. ¿ Pero entonces por qué no se juntaba con las dos chicas que iban a ser muy buenas secretarias? ¿Por qué? Estaban en el mismo colegio, se veía por el uniforme, vivían en la misma casona, pero las secretarias estudiaban todo el tiempo y en cambio ella no paraba de irse por el mal camino. Siempre sonriendo, siempre pintándose las uñas y tarareando boleros." Alfredo Bryce Echenique, *Un Mundo para Julius* . Ed. Plaza y Janes. Barcelona, 1970.

" Esa prima, de la que todos en la familia habían hecho una fuente de silencio. Por ejemplo, si alguien decía, las hijas del primo Alberto son la Lucía, la Rosita y la otra (...), no entendían el por qué de ese callarse repentino, de esa omisión insegura, de esas toses de hipocresía, que rodeaban como pantalla a una pariente casi invisible; ni entendían las razones de un olvido, que incluso recortó fotografías (...), la pobre chica, Dios sabe por qué, de pronto, tal vez el arte (...) cosas que se daban hasta en las mejores familias. ¡Así que la prima Lety no era muy honesta! ... Usaba cosméticos caros y perfumes finos (...) vestidos de telas suntuosas, (tenía) ademanes de actriz en escena y a su modo de hablar, que recordaba a las amantes de radionovela..."

Jorge Dávila Vázquez, "El coqueteo silencioso", en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1990 (p.52-67).

probar mi pequeño poder obligándote a que arrastraras cuesta arriba esa carcacha sucia y vieja ⁵ . (p.74)

Quisiera establecer en este punto la diferencia entre *lo masculino* y *lo femenino* en la literatura. El hombre posee movilidad, es activo; a la mujer la define la pasividad, la inmovilidad. Hélène Cioux ⁶ hace un análisis de lo que ella llama "pensamiento patriarcal binario". Bajo el título de "¿Dónde está ella?", Cioux hace el siguiente listado de oposiciones binarias:

Actividad / Pasividad

Sol / Luna

Cultura / Naturaleza

Día / Noche

Padre / Madre

⁵ Las relaciones de poder en la esclavitud, en las relaciones amo-esclavo, no son muy distintas de las armas utilizada para la dominación patriarcal, donde la mujer se convierte en la virtual esclava de "su señor". Según Sara Castro-Klarén "la retórica de la opresión sexual tiene su paralelo en la retórica de la opresión racial o mejor dicho La Retórica de la Opresión que se ha practicado a través de la historia contra muchos y varios grupos."

Sara Castro-Klarén, "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina " en *La sartén por el mango*, Ed. Huracán, 1985. "La propiedad y la posesión son características de la esclavitud. Utilizo 'propiedad' aquí para referirme a la práctica ejercida por los amos que tenían derechos legales sobre los cuerpos y el trabajo de sus esclavos. Utilizo 'posesión' para referirme a las dimensiones psicológicas de las relaciones donde los amos convencían a algunos esclavos que creyeran en la institución de la esclavitud para que así aceptaran que su situación no tenía salida."

Trudier Harris, "Escaping slavery but not its images" in *The other side of the story*. Ithaca and London: Cornell UP, 1989.(la traducción es mía).

⁶ Hélène Cioux en *La Jeune Née* (en colaboración con Catherine Clément), Eds. Marks, Elaine & Courtiuron, *New French Feminism*, Brighton:Harvester, 1980. (la traducción es mía).

Cabeza / Emociones
Inteligencia / Sensibilidad
Logos / Pathos

Estas oposiciones corresponden a las diferencias entre hombre / mujer. Estas oposiciones binarias se encuentran fuertemente imbricadas en el sistema de valores patriarcal: cada oposición puede ser analizada como una jerarquía donde el lado "femenino" siempre es visto como el negativo y sin poder. Cioux busca el sitio de la muerte en este tipo de pensamiento. Argumenta que para que uno de los términos tenga sentido, debe destruir al otro. La "pareja" no puede permanecer intacta: se convierte en un campo de batalla donde la lucha por la supremacía en el significado vuelve continuamente a primer plano. Al final, la victoria siempre es igual a la actividad y la derrota a la pasividad; bajo el patriarcado el hombre siempre es victorioso. Cioux denuncia la ecuación que equipara a la mujer con la pasividad y la muerte y que deja a la mujer sin ningún sitio positivo: "La mujer es pasiva o no existe".

El análisis que hace Sherry Ortner de las oposiciones hombre/mujer y cultura/naturaleza la llevan a conclusiones muy similares a las de Cioux. Ella argumenta que "en todo lado, en toda cultura conocida, las mujeres son consideradas en algún grado inferiores a los hombres"⁷. Ortner ve esta "devaluación

⁷ Sherry Ortner, "Is female to male as nature is to culture?", in Rosaldo, Michelle Zimbalist & Lamphere, Louise (eds) *Women, Culture and Society*, Stanford University Press, 1974.

universal de la mujer" como el resultado de la lógica binaria que iguala a la división hombre/mujer con la división entre cultura/naturaleza y donde la "naturaleza" es siempre representada como un "orden menor de existencia".

Al principio del cuento "Las Vendas" las diferencias entre los sexos no están completamente definidas, la separación no es total; la niña, Juana, todavía es libre de moverse, es feliz en sus actividad junto al narrador, *"Las continuas veces que fuimos a la quebrada (...) volvíamos repletos y orondos donde la abuela"*. (p.75).

Pero entonces, irrumpe la autoridad en forma de la abuela, roba la pequeña alegría de Juana y comienzan a verbalizarse las diferencias y jerarquías (*"que te jalaba las trenzas diciéndote sucia machona"* p.73, las negrillas son mías); se establecen las divisiones de trabajo y la inmovilidad de uno frente al otro (*"y te ponía a lavar los retazos de ropa vieja en ese riachuelo que bajaba del Pichincha"* p.73); los terrenos -él arriba, mirándola trabajar, ella abajo-, la sumisión tácita del uno sobre el otro (*"y yo te miraba desde el tapial de mi casa hasta que caía la noche y con tus manos hinchadas me hacías la última seña fragante y esquiva . . ."* p.73).

Cabe notar que la abuela es una figura de autoridad para Juanita. Aunque según Lacan, la figura de autoridad es el padre;

en este caso, sin embargo, como éste no existente la abuela asume tanto el papel de autoridad como el de madre protectora, creando un problema de identidad en Juana. Veamos, la teoría psicoanalítica de Lacan describe dos períodos en el desarrollo del niño, el estado 'imaginario' y el 'simbólico'. En el estado 'imaginario' o 'etapa del espejo' el niño comienza a desarrollar su ego, una imagen integradora de sí mismo. En esta etapa comienza la construcción del ser como sujeto. Para Lacan el imaginario es el terreno de imágenes con las cuales nos identificamos pero que a la vez nos lleva a engaños; el ego es el proceso narcisístico donde logramos un sentido ficticio de unidad al encontrar algo en el mundo con lo cual nos podemos identificar. En este punto de desarrollo el niño conoce solamente dos términos : a sí mismo y a la madre, que representa la realidad externa. Pero entra al escenario el padre, a quien Lacan describe como la Ley, y destruye esa armonía y se establece la diferencia, la diferencia sexual. Entra el padre, portador del falo, y el niño comienza su proceso de socialización. Al aceptar la necesidad de una diferencia sexual, la separación de los géneros, entra a formar parte de la familia, de los roles predeterminados por la sociedad, a través de la exclusión (no puede ser el amante de sus padres) y la ausencia (debe abandonar los lazos que le unían al cuerpo de su madre). Su identidad como sujeto, se da cuenta, se constituye a través de las relaciones de diferencia y semejanza que establece con los sujetos a su alrededor. Al aceptar ésto, el niño abandona el registro imaginario y entra al orden simbólico: la estructura preordenada

de roles sociales y sexuales que forman la familia y la sociedad. En el relato "Las Vendas", Juanita, ha permanecido más tiempo en la etapa imaginaria, al faltar la figura paterna, no ha logrado negociar su paso a la etapa simbólica y aunque ya ocupa un lugar dentro de la familia y posee el lenguaje (para Lacan el pasaje entre una etapa y otra coincide con el descubrimiento del lenguaje) aún no han quedado claramente establecidas las diferencias y jerarquías que la alejan del narrador del cuento.

El relato continúa y nuevamente volvemos al presente, al sórdido presente donde se intercalan imágenes de inocencia (el pasado) y de decadencia (el ahora) ligadas al agua, a la vida. El agua del pasado es limpia y abundante, "*el agua Juanita que nunca nos faltó en los carnavales* ⁸ (...) nuestro corazón era una fiesta" (p.73); pero fantasía irreal. El agua del presente se encuentra estancada, sucia, "*Una lavacara desportillada y herrumbrosa, llena de agua turbia (...) como una premonición...*" (p.72); pero real.

A través de estas imágenes, imágenes femeninas, volvemos al personaje de Juanita. A ese personaje mestizo y dividido. A esa

⁸ En el carnaval " reina una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar".

M. Bajtin, *Popular culture in the Middle Ages and Renaissance*. Ed. Michael Hoquist. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1991.

Juanita verdadera del presente "haraposo" y "macilento" a esa "malinche-chingada" que en algún momento fue virgen. Según Milagros Palma " El mestizaje es vivido como una tragedia por el "macho" , es el producto de un sacrificio, de la madre violada. La inestabilidad, la dualidad, indefinición, contradicción y todos los términos con los que se ha querido definir la complejidad del mundo mestizo reside en su visión de lo femenino, que resulta del hecho concreto de la conquista "que fue una violación, no sólo en el sentido histórico, sino que también en la carne misma de las indias". La india es la madre del mestizo. Este hecho primordial es el momento de partida de la construcción de la cultura de la violación. En esa hibridez original hunde su raíz y todo su ser, el "macho" y la "hembra", la pareja primordial del mundo latinoamericano. Sin embargo esta imagen aterra de tal manera al mestizo que ha buscado por todos los medios cómo evadirla, cómo ocultarla. Él la rechaza. El mestizo niega su ascendencia india. Se vuelve "hijo de la nada", como diría Paz. El empieza en sí mismo. Y quisiera haber nacido solo, sin el horror de esa madre, y prefiere verse huérfano y por eso busca a la madre perfecta en la virgen María: "La Virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos. En suma, es la Madre de los huérfanos. Todos los hombres han nacido desheredados y nuestra condición verdadera es la orfandad, pero esto particularmente para los indios y los pobres ... El culto a la Virgen no solo refleja la condición de desamparo del mestizo, sino una situación concreta de desgarró histórico frente a la impureza original de su ser, por

contraposición a Guadalupe, que es la madre virgen; la chingada es la madre violada" ⁹ .

Nuevamente el pasado entra como explicación del presente en el relato. Explica las diferencias entre los dos protagonistas, explica los límites que existen entre el uno y la otra , "*Te ponías triste por cosas simples (negrillas mías), como cuando lloraste por no poder jugar a quién orina más lejos ...*" (p.72). Juanita está excluída del juego, nunca podrá entrar a formar parte del sistema patriarcal, se encuentra en sus márgenes. Se encuentra excluída de un sistema falocentrista, que privilegia al falo como símbolo y fuente de poder. Según Palma, " La cultura de la violación gira en torno al culto del falo. De manera concreta el pene es la primera arma de terror y sometimiento del mundo femenino" (Palma, 1990).

Cada nueva imagen del relato es una puerta sin salida, sofocante. Laberintos que dejan entrar el aire fresco del pasado para luego estancarlo en la podredumbre del presente. Esas imágenes de puertas, cuartos y ventanas, son constantes:

donde te fuiste sacando las vendas ante el ojo perplejo y destartado de una ventana de hotel (p.71)

⁹ Milagros Palma, "Malinche. El malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza", en Milagros Palma (ed.), *Simbólica de la feminidad*, Colección 500 Años, No. 23, Quito, Abya-Yala, 1990.

a este cuarto donde sigues desmadejando vendas sin poder reconocerte (p.72)

Y por qué secreta vía he venido a encontrarte ahora, Juanita, cuáles son las puertas que se han abierto de golpe para dar paso a este vendaval que me sacude (p.72)

esa iglesia llena de pasadizos oscuros, de ventanas, techumbres, campanarios, de corredores largos (p.73)

te engrandecía y achicaba en los rescoldos de cemento, te sumergía y ahogaba en la penumbra de la puerta (p.76)

que ha llegado hasta este cuarto desolado donde vas desnudando tu esqueleto (p.77)

que mi vida va siendo solamente un continuo cambio de cuarto (p.77, las negrillas son mías)

Lo que ocurre dentro de esos cuartos, atrás de esas ventanas es la realidad. Afuera, la noche es engañosa:

Vos en el rincón más oscuro sacándote esas vendas que en la calle te rellenaban a la luz de la luna, mostrándome quizá todo el despojo, el desalojo, el ojo patético de la desolación que te contiene y aprisiona como una venda más . . . (p.77)

Entre esa irrealidad exterior y la sordidez de los cuartos el narrador busca una explicación, una respuesta a su desconcierto ante el destino. Y la encuentra en la culpable del descalabro, en la pecadora que lo hizo caer; en los símbolos, que como piezas de dominó caen unos sobre otros para describir a la mujer:

te vi ... como una llama, como una llamada, como una llamarada y recibí el mensaje en pleno vientre y acudí como

el niño a quien ofrecen una manzana, y percibí tu olor ... donde se habrían pegado como sanguijuelas la alegría imperdonable de los hombres . . . (p.73, las negrillas son mías)

Parece que la tejedora de ese maleficio que es la vida de ambos, es Juanita, pero es sólo un momento, sólo un momento hasta regresar al pasado donde él la conquista y la hace suya:

Finalmente me volqué a tu conquista para aminorar el desfallecido acontecer de tu soplo, la canibalesca actitud de los circundantes, la tremenda esfera en la que se mantenía tu deambular, y llegaba la noche, esa circunferencia total, repleta de imponderables donde las cosas se movían con una pasividad de hondo maleficio ... y fuimos a la quebrada donde solamente se escuchó el taratara de tu alocado corazón y te toqué los pechos ... y acaricié tus muslos ... y vos me recibiste con acalamburada y sangrante mansedumbre . . . (p.75, las negrillas son mías)

No hay que ir muy lejos para buscar una analogía entre la 'conquista' amorosa y la 'conquista' de América. Los símbolos que Pérez utiliza no son de amor, sino de subyugación. Para la antropóloga Nicole Claude Mathieu, "la opresión y la violencia masculina no podrá ser jamás un contrato, porque la mujer como todo dominado, todo vencido, tiene una visión muy parcial y fragmentada de su condición. Esto explica que la pasividad (y vos me recibiste con acalamburada y sangrante mansedumbre . . . p. 75) del vencido, del dominado, sea directamente proporcional a

la capacidad de violencia del vencedor, del dominador"¹⁰. Octavio Paz también habla de la representación de la madre violada y dice, "no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación no solamente en sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es Doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al conquistador, pero éste apenas deja de serle útil, la olvida, doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles."¹¹

Los destinos de los protagonistas quedan cruzados, es él, el hombre, en última instancia, el culpable de la prostitución de Juanita. Las mujeres no pueden tener un destino ¹² aparte, este está indisolublemente ligado al de los hombres. Dependen de ellos, no son auto-suficientes (repite la representación de la mujer en la literatura) y aunque ella es la que incita al pecado no por ello se siente menos culpable el hombre. Así, el relato "Las Vendas" se

¹⁰ Nicole Claude Mathieu, "Power and conquest" in *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed. Shari Benstock. Indiana University Press, 1987.

¹¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., ed.13, 1984.

¹² " En el lenguaje de la mitología americana la mujer es la imagen del destino pues su condición es fatalista dada la **debilidad** natural que la hace susceptible a la violación y vulnerable a la muerte cuando da a luz. Esta debilidad natural quiere decir que ella requiere de protección, cobijo y asistencia . . . hay una asociación directa entre las mujeres y el estancamiento y la muerte; y de los hombres con el movimiento y la vida". Mary Gordon, *Good boys, dead girls*. London, Ed. Penguin, 1992. (La traducción es mía).

vuelve una especie de confesión del protagonista donde busca expulsar y expiar su culpa, volcarla sobre el destino y la pobreza. Demostrar que el laberinto donde se encuentran perdidos no tiene salida y los dos solamente representan sus papeles. Él amor no es para ellos, solamente la muerte en vida - una clara alusión a las vendas que ambos, en un momento u otro llevan encima. Son momias que uno frente al otro se desnudan para develar su triste realidad:

Ella:

Vos en el rincón más oscuro sacándote esas vendas (...), en el lecho, se encontrarán con un esqueleto momificado, un esqueleto relleno de trapos que suplica en silencio hacer el amor a oscuras (...) mientras vos me señalas tu cadáver desenvolviendo los últimos ropajes que te lanzan a la cama como pluma al aire, como pluma abatida por la fuerza de los huracanes y me repito y me repito: por qué ... laberintos de múltiple pobreza vinimos a dar a esta noche de espanto, donde has terminado de sacarte las vendas para ahorcarme.
(p.72-3)

Él:

Sacándome yo también, igual a cualquier boxeador derrotado, estas húmedas vendas de protección. (p.73)

Pero el imaginario que se despliega en el cuento es aún más rico, Juanita no es sólo la tentadora y luego la subyugada sino también la mujer-tierra, la madre naturaleza,

Te habías convertido para mí en algo mágico como la sombra, como ciertas plantas, trayendo contigo un arco tendido en tu cuerpo, una elástica presencia de selva, una lengua de gato o de fuego (...) Cuando quedabas desnuda yo pensaba "lámpara, noche negra" y me ponía a beber de tu fuente la fuerza de la solidaridad, olvidando hambres, pobreza y pasados... (p.76, las negrillas son mías)

Juanita en este instante del pasado le da vida al narrador, le permite continuar con la rutina, con *"el rito circular de ponerme zapatos (...) para salirme nuevamente a no sé qué presencias inquietantes (...) y me levantaba a recorrer la misma infamia diaria ..."* (p.76)

¿En qué punto se rompe el encanto? ¿En qué momento el narrador continúa sin Juanita y ella se convierte en ese esqueleto, *"cansada de la rutina y de la angustia, de la densa y punzante falta de pan"* (p.76)? Juanita no tiene voz para responder, ella sólo habita el cuento como contraparte del narrador anónimo, para enfatizar la pobreza, para dar un motivo de culpa al narrador, para ser el soporte dramático del conflicto. Pero Juanita realmente no está ahí: ¿cuándo la oímos hablar?, ¿cuándo nos cuenta lo que siente?, ¿cómo se envuelve las vendas?, ¿por qué tiene que repetir a diario esa humillación de contar a sus clientes, *"No se asuste amigo, de otra manera no*

engancho" (p.77)? Juanita funciona en el relato como estereotipo, como péndulo que lleva la narración por tres cortes que nos internan en una trilogía mítica de la mujer: Juanita-virgen, voz celestial; Juanita-madre, fuente de vida; Juanita-tentadora/prostituta, llama del pasado y esqueleto del presente.

Nunca sabremos qué ocurrió pero sí sabemos que el narrador quiere pagar una culpa. La simbología religiosa se vuelve más densa al final del relato, *"he repetido siempre en las mañanas, como una oración, como un reclamo, esto que leí alguna vez: '¿Los muertos duermen?, por qué carajo, si nosotros no podemos' (...) aceptando esta penosa forma de culparme "* (p.74, las negrillas son mías). Las vendas, presentes a lo largo del relato, nos recuerdan las vendas que María Magdalena encontró en la sepultura de Jesús, la 'oración' que repite el narrador al principio y al final del relato, nos recuerdan a la liturgia; los dos culpables, los dos condenados *"al rito circular"* (p.76) no encuentran absolución: Juanita permanecerá *"esa silueta cadavérica"*(p.75), el narrador continuará con *"estas pesadillas que como largas vendas se apropian de mi ser y lo ahogan"* (p.76).

El Hombre de la Mirada Oblicua

Javier Váscquez

El personaje de la "Hippy" aparece cruzando todo el cuento. Sería interesante anotar todas las definiciones que el protagonista, el fotógrafo, da de ella al principio del relato:

me había empeñado absurdamente en evocar el cuerpo delgado de la Hippy, prometiéndome desentrañar lo que había detrás de esa piel, demasiado suave . . . (p.245)

. . . después de haber puesto debajo de sus sobacos un billete doblado por la mitad, para que siguiera obstinadamente representando la misma escena ante el espejo, y para que así su vida, sin dejar de ser la de una puta, conservara algo de ese sucio deseo que había en mis ojos . (p.245, las negrillas son mías)

. . . traía la abyección de otros hombres en la expresión de sus ojos, venía siempre hambrienta y feliz, pero su alegría parecía extenderse y renovar el aire enrarecido de la casa . . . (p.245, las negrillas son mías)

. . . la recuerdo cepillándose el pelo contra la claridad gris de la ventana, así fue como comprendí su desgracia, la ensimismada tristeza que emanaba de su cuerpo . . . (p.245, las negrillas son mías)

. . . buscaba mi protección para beneficiarse, en la noche, con mi locura o mi estupidez . . . (p.245, las negrillas son mías)

El hilo de su voz se había quebrado entre sorbos de cerveza, sin querer admitir que solamente era una puta callejera - un recipiente hecho para la infamia - donde cualquiera podía derramar su odio, con la brutalidad de un carnicero, sin por ello despertar la cólera de nadie.

(p.247, las negrillas son mías)

La Hippy es representada como un ser incompleto, como un cuerpo, "un recipiente hecho para la infamia" (p.247); una contradicción de emociones, "venía siempre hambrienta y feliz, pero su alegría parecía extenderse y renovar el aire enrarecido de la casa" (p.245), pero también una "ensimismada tristeza (que) emanaba de su cuerpo" (p.245) y a la vez esos sentimientos sólo cobran sentido cuando el fotógrafo se los da, cuando ese ser vacío puede "beneficiarse . . . con mi locura o mi estupidez" (p.245). Dice Simone de Beauvoir¹³ que la prostituta, más que ninguna otra figura femenina, existe como una proyección de la fantasía del hombre. Aunque los hombres han definido los roles y los comportamientos de todas las mujeres, estos roles permanecen relativamente fijos una vez que son postulados. La prostituta, sin embargo, puede convertirse en cualquier tipo femenino que su cliente requiera. Los hombres pueden y han otorgado a la prostituta todas las características que han atribuido a todos los

¹³ Simone de Beauvoir, "Myths: Dreams, Fears, Idols" in *The Second Sex*, London, Ed. Penguin, 1972 (La traducción es mía).

tipos de mujeres, produciendo así un ser lleno de características contradictorias.

La Hippy no se define sin el espejo del hombre, sin sus ojos que dan valor a su vida, para que "*su vida, sin dejar de ser la de una puta, conservara algo de ese sucio deseo que había en mis ojos*" (p.245, las negrillas son mías). Según Ana Castillo ¹⁴ el dominio del hombre sobre la psíquis de la mujer, la cosificación de su existencia, es la base del por qué el hombre ve a la mujer como "el Otro". La mujer es, sin lugar a dudas, el Otro del hombre. Pero el hombre no puede ser el Otro de la mujer. "El Otro" es marginal, es todo aquello que el hombre se ha negado a ser. Cuando construyó su mundo fálico, Sol-Padre-Dios, desafió al Otro, lo dejó como enigma, como misterio. Pero "el Otro", cuando llega a conocerse, no es Otro para sí misma y el hombre no es nunca un enigma o un misterio para ella. Sus pensamientos, sus temores, sus secretos más profundos están plenamente reflejados en la civilización que ha creado a su alrededor.

A la mujer, sin embargo, se le niega la posibilidad de descubrirse, la Hippy nunca llegará a entenderse. Ella no posee "la palabra" que es el único vehículo mediante el cual puede representarse y percibirse en el mundo. El narrador enmarca su sórdido mundo dentro de su propia visión, la Hippy sólo existe

¹⁴ Ana Castillo, "Massacre of the Dreamers" in *Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing*. Ed. Philomena Mariani. Bay Press, Seattle, 1991. (La traducción es mía).

para darle placer. Aparte de eso, ella es "un recipiente hecho para la infamia - donde cualquiera podía derramar su odio, con la brutalidad de un carnicero, sin por ello despertar la cólera de nadie" (p.247).

Más adelante en el cuento descubrimos que la Hippy no solamente provee de deseo al fotógrafo sino de comida y de limpieza y quizá con el sueño de un hogar,

... vino la Hippy trayendo un pollo con papas fritas, comimos en la cocina contemplando la lluvia en silencio.

Entre tanto la Hippy se había puesto a lavar algunos platos en el fregadero, fingió no darse cuenta de nada, mientras lanzaba una rápida ojeada a las fotografías dispersas sobre el piso. Luego prendió la radio, como si con eso quisiera mantenerse al margen de todo, sin duda esperaba días mejores para ella y tal vez para mí porque salió dando un portazo. Parecía más delgada, más desamparada que cuando la vi por primera vez parada bajo un portal a causa de la lluvia. (p.269, las negrillas son mías)

¿Quién es esta figura que reclama afecto, cobra por el placer que produce y limpia platos y trae comida como una madre y aparece en los momentos más oportunos? La fantasía del fotógrafo, el recorte de varias mujeres en una, la superposición de modelos establecidos y fijos que él tiene libertad de moldear, su "Otro".

Qué es sino esa imagen que aparece en la mitad de la noche con un ramo de lilas, narcóticas, símbolo de muerte, como un animal que vuelve al hogar para representar las necesidades del narrador,

La Hippy estaba allí. De manera que había vuelto, como vuelven todas en la fría madrugada, buscando calor y un sitio seguro donde dormir. Había venido caminando bajo la lluvia. Vi un ramo de lilas que salía de la cartera todavía mojada. Me encogí de hombros al comprobar que dormía plácidamente. Por fin podía sentarme tranquilo, sin pensar en nada, más borracho que satisfecho. Pero la Hippy se incorporó al rato llevándose una mano a los ojos. Actuaba con una dulzura forzada, acaso aprendida en el cine o muchas veces interpretada frente al espejo de un motel. No sentí irritación, sino más bien gratitud por esa mujer. Me gustaba que apareciera siempre como los gatos a la madrugada. En cuanto me puse a su lado, recibí en la cara su aliento tibio, con olor a cigarrillo. Pasé mi mano por su pelo mientras iba desprendiendo poco a poco la sábana que la cubría. Por un instante sentí tristeza, conocía demasiado bien ese cuerpo, lo había acariciado infinitas veces, no quería hundirme en la rutina.

-¡Baila descalza!- le dije.

. . . La Hippy comenzó a bailar . . . Poco a poco sus movimientos comenzaron a producirme los efectos de un trance hipnótico . . . esa mujer ya no era la Hippy, sino la exaltación de una pesadilla o la visión de quien ve cumplidos sus más íntimos deseos. . . Me acordé de sus ojos redondos y vivos, del perfil manchado de barro y sobre todo de esa mirada que no se volvería a repetir, y que tal vez sea una invención mía o de la muerte .

. . . Asombrosamente la Hippy hizo lo que yo estaba esperando, se colocó junto al sofá y sacudiéndose el pelo a la luz de la lámpara, se abandonó a una danza frenética . . . Con frecuencia y con un poco de saña he pensado que esa noche la Hippy ocupó el lugar de la muchacha muerta. Me pregunto cuáles fueron sus intenciones para arriesgarse tanto. Si para complacerme ... (p.287-9, las negrillas y subrayados son mías)

La figura de la muchacha muerta se perfila contra las putas de la ciudad, ella no es una de ellas, ella ni siquiera tiene un nombre,

¿... quién?, si hasta la más miserable de las putas tiene un nombre o un tatuaje que la arranque del olvido. (p.255)

Pobre criatura, acabar como un perro cerca de ese basurero . . . Aunque en seguida me di cuenta de que no era una de las nuestras. (p.249)

Un perturbado la había mutilado . . . para quitarle lo poco que tenía, una juventud despreocupada y acaso peligrosa... (p.251, las negrillas son mías)

El fotógrafo trata de atar las piezas del rompecabezas que llevaron a esta niña que, "*más bien parece una colegiala del Norte*" (p.263), a convertirse "*en un simple material de archivo para la policía*" (p.271). ¿Por qué quiere hacerlo? Tal vez para entregarle un nombre, una identidad, para que se convierta tangible el sueño que le ayuda a escapar de la ciudad aplastante, "*no me resignaba a vivir en esta ciudad que se pierde bajo una niebla gris y*

compacta, y que nos mantiene a todos en la inmovilidad, rodeados por un bloque de montañas" (p.291). La muchacha es la "juventud peligrosa" (p.251), desafiante, que escapa del, "odio generado en la simulación, en el servilismo de ser lo que otros quieren que seamos" (p.285) de ese odio que la acaba matando. Resulta interesante reflexionar sobre la contradicción del narrador, aunque odia la ciudad simuladora, él la representa, es el que la fotografía, la "redime del olvido" (p.237); representa el poder, indaga, pregunta, está asociado con la policía y por último, se reconoce como el asesino: "soy el hombre de la mirada oblicua. Yo fui quien la arrastró lejos de la cantina y la mató sin escuchar sus lamentos para que solamente sea mía" (p.291).

La muchacha muerta es el desafío, es la única mujer que le devuelve la mirada al fotógrafo:

me dejo cautivar por la expresión de esos ojos agitados . . . (que) me siguen por el cuarto, . . . , me rozan aquí y allá. (p.253, las negrillas son mías)

Finalmente apareció flotando livianamente entre los ácidos, retorciéndose como un cadáver de papel dentro de las cubetas, con el rostro limpio y pálido . . . Con un movimiento reiterativo, su mirada parecía desplazarse de derecha a izquierda, semejante a los ojos de una muñeca. Había procurado localizar la causa de mi tensión, observando algunas fotografías suyas desparramadas sobre el piso sin lograr entender esa lenta y acaso involuntaria capacidad para irse apoderando de mi vida. Desde cualquier ángulo de la habitación, la muchacha seguía mirándome. Cuando

aparté aturdido la cabeza entreví sus ojos desde la penumbra. (p.253, las negrillas son mías)

Esta sociedad permite que los hombres miren a las mujeres. Es una mirada que confiere dominio, representa la posibilidad de valorar y juzgar. Las mujeres no miran de esa manera, no son el sujeto de la mirada sino su objeto. Según Laura Mulvey ¹⁵ la mirada que llevamos al mundo se ve reforzada por los modelos preexistentes que trabajan dentro del sujeto individual y las formaciones sociales que lo han moldeado. En estas formaciones sociales existe la ambivalencia sexual que dictamina una división entre el placer de ver del hombre y la mujer. El hombre mira activamente mientras la mujer es pasiva. La mirada del hombre proyecta sus fantasías sobre la figura femenina. La imagen de la mujer (pasiva) vista como materia bruta para la mirada (activa) del hombre es un paso más dentro de la estructura de la representación en la ideología ordenada del mundo patriarcal.

Pero a través de las fotografías las mujeres pueden mirar, observar el mundo, desafiarlo. Ver sin ser vistas. La habilidad de observar tiene sus raíces en el poder. La mirada confiere poder, la mujer que no puede devolver esa mirada crítica y agresiva se encuentra en una posición de subordinación. Pero la muchacha muerta no es la subordinada de nadie: mira e interroga. Su

¹⁵ Laura Mulvey en "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Movies and Methods Vol. II*. Ed. Bill Nichols, University of California Press, 1985 (La traducción es mía).

interlocutor es el fotógrafo; él es el responsable de encontrar su identidad y a su asesino. Es sin embargo él, quién la traiciona y asesina una segunda vez, convirtiéndose en el "hombre de la mirada oblicua" (p.291):

Ahora lo veía todo claro.

Seguramente aquel hombre no podía tolerar que otros la ensuciaran con la mirada, aunque la muchacha se mantuviera totalmente ajena a la expresión viscosa de quienes parecían estar contemplándola desde la penumbra . . . Hasta es posible que se quedara mirándola con rencor, deseando cada partícula de ese cuerpo tan frenéticamente entregado a la danza, sabiendo de antemano lo que le iba a hacer (y también me pregunto si la mató por piedad o acaso porque amaba en secreto los excesos de su inocencia.) Después se preguntaría, con los ojos llenos de angustia, si ella se comportaba siempre así ante los hombres. Si su cuerpo seguiría irradiando la misma sensual alegría que parecía poner cuando bailaba descalza junto al mostrador. Y si le gustaba dejarse ensuciar por esas miradas. . . Era terrible, pero sólo en la muerte había sido completamente suya. . . sólo alejándola para siempre de la mirada de los otros. (p.283, las negrillas son mías)

Al alejarla de la "mirada de los otros" (p.283) de los otros hombres, está exponiendo-revelando su deseo. La persecución de la imagen de la muchacha muerta, es la persecución de una imagen perdida del deseo. La posesión va unida al deseo, al deseo vouyer del fotógrafo:

Es mejor que empiece aceptando sin rodeos mi agitación interior al verla desnuda en un camastro. De inmediato me

dejo cautivar por la expresión de esos ojos agitados entre dos aguas poco antes de morir. . . Perfectamente abiertos, aquellos ojos me sugieren una apariencia de vida y se van confabulando con el límite de mi delirio, tras el lente de la cámara. . . fue sólo por un instante que se encontraron mis ojos con los suyos y entonces debió haber sido inadmisibile no escuchar el hilo suplicante de su voz, cuando nuestros cuerpos cayeron rendidos por el deseo, tras un largo quejido, sin que hubiera logrado rescatarla del sueño, porque ahora sabía que mis ojos ya no podían hacerle daño ... (p.251, las negrillas son mías)

Lo que experimenta el fotógrafo es una suerte de scopofilia (el placer de mirar a otra persona como un objeto erótico), que sujeta a la muchacha muerta a una mirada controladora, a la mirada del voyeur. Detengámonos un momento a ver qué ocurre en este momento del relato, que técnicas narrativas están en juego, cómo afectan nuestra lectura. Miramos a la muchacha muerta a través de los ojos del narrador, "*tras el lente de la cámara*" (p.251); las imágenes que nos llegan de ella aparecen, "*flotando livianamente entre los ácidos, retorciéndose como un cadáver de papel dentro de las cubetas, con el rostro limpio y pálido*" (p.253). El punto de vista que nos conduce por la penumbra del cuarto oscuro del fotógrafo son los ojos de la muchacha siguiendo al narrador:

Había procurado localizar la causa de mi tensión, observando algunas fotografías suyas desparramadas sobre el piso sin lograr entender esa lenta y acaso involuntaria capacidad para irse apoderando de mi vida. (p.269, las negrillas son mías)

Estamos inmersos en un mundo visual, bien pudiéramos estar viendo esta escena desde una butaca, pues la narración es cinematográfica¹⁷. Leámosla así. El espectador-lector mira un mundo privado, herméticamente cerrado que se nos revela (la imagen de la muchacha muerta aparece entre ácidos, por un acto de magia), indiferente a la presencia de un auditorio, produciendo una sensación de separación, jugando con la fantasía del *voyeur* del espectador. La mirada masculina es la que determina cómo miramos a la figura femenina que se convierte en un objeto erótico. La estructura narrativa ha sido controlada por la división heterosexual activa/pasiva del trabajo. De acuerdo a los principios de la ideología dominante y las estructuras síquicas que la respaldan, la figura masculina no puede soportar el peso de la cosificación sexual. Él es el que mueve la acción. El hombre controla la fantasía y emerge también, como el representante del poder en otro sentido: como el portador de la mirada del espectador/lector.

¹⁷ Es interesante señalar que se hizo un cortometraje en video basado en "El Hombre de la Mirada Oblicua".

CAPITULO 2

Mujeres Sin Hombres

Para qué hizo Dios a la mujer de miembros
débiles y voluntad flaca sino para quedarse
sentada en un rincón

Fray Luis de León

Jova era la solterona del rancho, esa solterona que
hay en todas partes, sin amigas con quienes
comentar su desgracia, porque una doncella que ha
llegado a cierta edad, ni puede hacer ronda con las
jóvenes ni tampoco con las mujeres casadas

Una extraña enfermedad

Raquel Banda

Estereotipar. Dícese de los gestos, fórmulas,
expresiones, etc., que se repiten sin variación.

Gran Enciclopedia Universal

Tomo 23. Léxico.

La mujer que no se ha casado y que empieza a "ajarse hacia
la boca y hacia los ojos" (p.199) en el período estudiado y
tomando como representativo el cuento "Tren Nocturno", es
tipificada según las fórmulas invariables de los discursos

hegemónicos de poder¹. El estereotipo de la solterona en la literatura universal tiende hacia lo ridículo o hacia la lástima 2:

El ridículo:

Meneó la cabeza diciendo para sí no, no, no. Esa gente dominguera asintió, burlona, el no de la solterona (...) Ese curioso aspecto: zapatos negros de grueso tacón alto, bata de seda negra con cinto en el talle delgado, rematada espumosamente por encajes en las muñecas y en el pecho, sombrero indecorosamente echado hacia un lado (...) Todos la sabían loca, sí, pero no de remate, de modo que los suspiros esos y extravagancias no pasaban de ser tomados con cierta burlona benevolencia.

(Rivas, "María Angelina, él, ella", p. 254)

Lástima:

No fue ni una mueca de horror ni de angustia lo que le descompuso el rostro. No fue tampoco un grito de espanto lo que hizo que su mano se apretara contra su boca. En ella solamente hubo un brusco zigzag de estremecimientos que le atravesó el cuerpo. Mejor, una repentina sensación de frío. Un segundo después corría por la casa en busca de su madre, y con una idea fija en la mente (...) (quiso) refrenar el acuciante ímpetu que la arrastrara hasta allí. La había asustado en

¹ Lo que Fredric Jameson llama "el inconsciente político" de los discursos culturales dominantes y las "narrativas maestras" implícitas, sean éstas biológicas, médicas, legales, filosóficas o literarias.

Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981. (la traducción es mía).

² Mary Anne Ferguson, *Images of Women in Literature*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1986, 4th. edition.

verdad. Al llamarla, su voz se había elevado como si gritara (...) Algo ocurría dentro de ella que la madre apenas lograba entrever.

(Ubidia, "Tren Nocturno", p.251)

La solterona es representada como una mujer extraña ("se encontró hablando sola o con los animales como si fuera la cosa más natural del mundo p.205); pleitista ("A su madre le había dado por llevarle la contraria (...) "Crees que tengo alucinaciones", pensó. "Cree que estoy volviéndome loca", iba a decir." p. 201); y flaca, pues ha abandonado la vida³, " (era) delgada, blanca como la túnica con trazas de hábito que la envolvía" (p.197).

A través del relato "Tren Nocturno", nos adentramos en "los hábitos de la soltería" (p.205) y descubrimos los supuestos que lo conforman.

Tren Nocturno

Abdón Ubidia

Tres personajes habitan la misma casa, llevan vidas paralelas que rara vez se cruzan. Un padre que se desentiende de su esposa y su hija, una madre que no entiende a su hija y soporta a su marido y una hija inmóvil que no encuentra una salida a su situación, que entiende su rol y lo desempeña y que no espera encontrar ayuda de sus padres. Todos bajo el mismo techo, habitando un fin de semana: la historia de "Tren

³ ibid.

Nocturno". El subtexto que lo recorre es la soltería, que el lector interpela para entender el cuento y su imaginario.

Comienza el relato con la descripción de una máquina en movimiento, "*los émbolos y barras que se golpeaban, los chorros de vapor que escapaban furiosamente por entre la herrumbre de ruedas y rieles sucias de fango y de grasa, ese caudal de aceros sobre aceros*" (p.195) y los ojos abiertos en la oscuridad de la protagonista sin nombre, de la "*anciana niña*" (p.217), "*callada, temblando, con los ojos abiertos*" (p.217).

Encontramos, desde el inicio, las dos imágenes más fuertes del relato, el hilo conductor de él: el mundo de sueños de la protagonista (silenciosa, callada, nerviosa) y el mundo de las máquinas (fuerte y duro) de los hombres, representado por el tren y el movimiento. Dice Sharon Keefe Ugalde que la crítica identifica a la mujer con lo irracional, " a veces la identidad femenina se queda en el espacio de lo irracional, de lo subconsciente (...) un reino asociado con la dominación patriarcal: la emotividad de la mujer versus la racionalidad del hombre; un estereotipo que intenta mantener a las mujeres en una posición subyugada"⁴ .

⁴ Sharon Keefe Ugalde en "Process, Identity and Learning to Read: Female Writing and Feminist Criticism in Latin America Today" in Latin American Research Review, XXIV.1 (1989), Southwest University.(La traducción es mía)

La protagonista está atrapada en su mundo inmóvil, irracional, aunque desea escapar al otro:

Oyó un profundo silbato seguido del estrépito de un tren que se acercaba velozmente (...) era absurdo, la estación de ferrocarriles se encontraba en el otro extremo de la ciudad. Era imposible escuchar nada de lo que ahí ocurriera (...) A lo mejor -se dijo-, todo era un sueño. (p.195, las negrillas son mías)

Y aunque por momentos duda de su cordura, cree ver una posibilidad de escape, una escapatoria de su mundo irreal:

Pero el vaso colocado en la mesita del velador empezó a tintinear. Luego la vibración del vaso se extendió al velador y luego al piso y luego a las paredes, por fin le pareció que toda la casa era sacudida por un temblor. Se levantó y en dos trancos estuvo parada frente a la ventana. Un tren o lo que fuera, pasaba en esos instantes frente a la casa. Era indudable. (p.197, las negrillas son mías)

Pareciera que de la existencia o no existencia del tren pende la cordura y la vida de la protagonista. Sí existe, se salva; si es una ilusión, se pierde.

Nuestro primer encuentro con alguien 'real' es con la madre, que a las seis de la mañana vuelve de la iglesia. Pareciera que esta es la pauta para comenzar con la simbología religiosa que se introduce en el relato, la protagonista es "*delgada, blanca como la túnica con trazas de hábito que la envolvía*" (p.197, las negrillas son mías), "la madre se parecía a Santa Ana" (p.199, las negrillas son mías).

Entramos, a través del relato del narrador y los pensamientos de ambas, al mundo enmarañado de las relaciones entre madre e hija, hartas de una rutina que acaba por arruinarles el día y la vida. Se temen unas a otras y prefieren callar antes que discutir:

La Madre:

Y ahora que la veía demudada, tensa, no valía la pena poner en duda ninguna de sus palabras: acaso sería un pretexto que acabaría por estropearles el día. Ya había ocurrido en otras ocasiones. Sí, era preferible callar. Nada ganaría provocándola. (p.199)

La hija:

A su madre le había dado por llevarle la contraria (...)"Crees que tengo alucinaciones", pensó. "Cree que estoy volviéndome loca", iba a decir. Las palabras no alcanzaron a salir de sus labios. Aquello sería como iniciar una discusión absurda. Como otras veces. Calló. (p.201)

Cheris Kramarae ⁵ parte de una distinción básica entre las percepciones del mundo, experiencias y actividades de cada grupo sexual para postular la dicotomía entre el lenguaje masculino dominante que funciona como norma y el lenguaje subordinado de la mujer que se mantiene de manera marginal. Dice también Lucía Guerra Cunningham que "en una situación de grupo silenciado, la mujer adecúa su ideolecto, claudica e

⁵ Cheris Kramarae. *Women and Men Speaking: Frameworks for Analysis*, Rowley, Massachusetts: Newbury House, 1981.

incluso deja espacios en blanco para zonas de su realidad específica que carecen de un discurso manteniendo, simultáneamente, un conjunto de signos catalogados a nivel popular como 'cháchara de mujeres' o, parafraseando a Lope de Vega, en palabras que llevan la firma del viento"⁶ . Es interesante ver que las propias mujeres silencian su voz , prefieren callar antes que comunicarse.

Sin embargo es a través de los diálogos (expresados o callados) con la madre, que conocemos lo que piensa la protagonista.

En el "*silencio completo*" (p.203) que invade la casa se oye la "*campanilla del padre que llamaba*" (p.203). Es la autoridad que las llama al orden, a olvidarse de su 'cháchara' para concentrarse en él, para servirlo:

La madre corre pronta a llevarle el desayuno, la hija , "apática", prefiere llamar a su gato. A entrar en, "*los hábitos de la soltería (que) le fueron ganando (...) se encontró hablando sola o con los animales como si fuera la cosa más natural del mundo*" (p.205).

Hay algo trasgresor en una mujer que no se ha casado, que no ha entrado completamente dentro del engranaje del

⁶ Lucía Guerra Cunningham , "Rites of Passage: Latin American Women Writers Today", in *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Ed. Lucía Guerra. Latin American Review Press, 1990.(La traducción es mía)

patriarcado. No tiene que responder como las demás, no tiene que obedecer como las demás. La madre ha, "*aprendido a temerla (...)* en los últimos años" (p.199)

Sin embargo la hija siente el reproche silencioso de su madre, "*por qué no te casaste*" (p.207) y explica para sí misma sus razones, las razones 'obvias' que la llevaron a la soltería:

No tenía sentido decirle que fue por ellos, por su tonto apego a un abuelo que no existió jamás, que huyó y rehuyó al hombre que en otro tiempo la buscó con una insistencia sombría y cauta que ella nunca alcanzó a explicársela muy bien, y que en algún sitio de su memoria, sobre todo en las noches de insomnio, continuaba rondándola... (p.207)

La 'naturalidad' con que la protagonista responde a ese mundo de soltería, sin cuestionarlo, aceptándolo, se puede explicar gracias a la relectura que hizo Althusser del concepto de ideología en Marx. Según Althusser la ideología no es simplemente una serie de ilusiones sino un sistema de representaciones que conciernen a las relaciones verdaderas en las que viven las personas. Lo que se representa a través de la ideología "no es el sistema de relaciones verdaderas que gobiernan la existencia de los individuos, sino las relaciones reales en las que viven" (Althusser, 1971). Dentro de la ideología parece 'obvio' que el interlocutor individual se encuentre en el origen del sentido de su mensaje pero en realidad, de acuerdo a Lacan y a las lecturas post-saussureanas

de lingüística, la subjetividad se construye dentro de la lingüística y se desplaza a través de los diferentes discursos en los que participa el individuo. El sujeto se construye en el lenguaje y en el discurso. El orden simbólico, en su uso discursivo, se relaciona directamente con la ideología. Es en este sentido que la ideología tiene el efecto, como argumenta Althusser, de construir a los individuos como sujetos. La ideología suprime el papel del lenguaje en la construcción del sujeto, como resultado las personas se reconocen (o se desconocen) por la manera en que la ideología los 'interpela', en otras palabras, se dirige a ellos como sujetos y los 'permite' reconocer su autonomía. En la sociedad patriarcal las mujeres 'escogen' una posición sumisa frente al padre o marido y 'deciden' realizar las labores del hogar. El sujeto así, no es sólo un sujeto gramatical, sino "el centro de iniciativas, autor de y responsable por sus actos" y también un sujeto sometido a la autoridad de la formación social.

La protagonista escoge callar. Pareciera que mantener el silencio, repetir los mismos actos una y otra vez detienen el paso del tiempo, el acercamiento a la muerte. Todos en la familia se entregan a sus labores 'eternas', a desempeñar su papel. La labor asignada a la hija es la de limpiar obsesivamente y mantener todo pulcro y limpio:

Sin ponerse a pensar, como movida por un impulso inmemorial (las negrillas son mías), inició el arreglo de la habitación (...) Había que abandonarse a la vieja costumbre

de reordenar hoy lo desordenado ayer, porque así el tiempo se sentía menos y además el mismo pasado parecía borrarse y resolverse en una nueva espera, en un nuevo reinicio o partida (...) las dos muñecas del mueble regresaban a su posición habitual (...) perfectamente conservadas desde los años de su infancia. Más allá de la puerta de su habitación, ahora impecable, le esperaba el cuidado de los pisos de la sala, del comedor, de los pasillos, una obligación de las mañanas de los sábados y los domingos que se había autoimpuesto hubiera o no sirvienta, estuviera sana o enferma. (p.209-211, las negrillas son mías)

Esa obsesión por la limpieza es una metáfora de la necesidad de mantenerse ella misma incontaminada, 'limpia'. Mantiene en un mínimo sus contactos con el mundo exterior. Ella es 'superior', gracias al distanciamiento que mantiene, ella puede considerarse diferente de sus padres,

(t)enía ganas de salir, de ir a donde ellos, y decirles que se callaran, que no perdieran así, de ese modo, el tiempo que les quedaba; y decirle al padre que dejara de reclamarle ya nada a la vida, como ella lo hacía, y decirle a la madre que dejara de llorar, como ella lo hacía..."(p.231, las negrillas son mías).

Ella sí puede seguir esperando, pero ya el silencio es muy pesado, la rutina demasiada, "en esa casa ya nadie esperaba nada" (p.221). Necesita encontrar escapes, salidas a su realidad: la limpieza es una de esas salidas; sus sueños son otro intento por huir de esa realidad. Busca, a través de la limpieza, una forma de encontrar sentido a su existencia. Un escape de su opresiva

realidad: al mantener un ritual se desconecta del mundo exterior, deja de pensar, se entrega a una acción que desempeña su cuerpo. El lado 'impuro' de su naturaleza. Resulta interesante notar que hay solamente dos menciones sobre el cuerpo en el cuento: la primera referencia lo niega, lo ve solamente como algo útil para limpiar; la segunda referencia es importante porque pareciera que en este punto, cuando se menciona la acción física de arreglarse la protagonista ya ha tomado una decisión:

(a)hora, ella, se había cambiado. Vestía una blusa de seda estampada (...) un blanco pantalón (...) olía a talco y perfume suave(...) la cara a medio maquillar" (p.219).

La decisión de salir de ese estancamiento en el que vive y 'partir' con el tren. Se viste con elegancia como para salir a la calle, se maquilla, se pone un pantalón, no una falda y se siente en el aire *"un nuevo y amable espesor (...) allí todo parecía esperar. La misma sala parecía esperar por algo o por alguien desde su reciente, clamorosa nitidez."* (p. 219). Es como si se reencontrara a sí misma, al darle importancia a su cuerpo reconoce su necesidad de escapar, de huir de la opresión del hogar, de liberarse ella y su cuerpo. Dice Lucía Guerra Cunningham que "bajo los modelos sacralizados de la feminidad, ser mujer ha significado una claudicación a las virtudes femeninas de la sumisión, el silencio y la inocencia sexual. Es a través del discurso del cuerpo que el sujeto femenino reconoce su sexualidad como parte de su ser, al subvertir las normas morales represivas, crea una 'poética del cuerpo'. Se libera de su condición

de objeto para reconocer que una parte esencial de su identidad se encuentra sujeta a su sexualidad." (Guerra Cunningham, 1990).

Si el quehacer de la hija es la limpieza, la labor del padre es salir, moverse, mantenerse ocupado:

Él era un hombre de costumbres y recelos, de hábitos establecidos y definitivos (...) Jubilado desde hacía más de diez años, durante la semana laborable observaba un horario de oficina. "Salgo a atender unos asuntos", decía muy por la mañana. Y esos "asunto" no pasaban de ser el pago mensual de la luz, del teléfono o el agua potable (...) El resto del tiempo se lo pasaba en los bancos de los parques y plazas de la ciudad, aguardando el medio día, como años atrás, para retornar a casa como quien retorna del trabajo (p.215).

La madre es la portadora del silencio, del sacrificio y el dolor:

En algún rincón de la casa la madre estaría, en ese instante, con el rostro compungido y lloroso(...) volvió a sumirse en sus tareas como retomando un sufrimiento o rencor doliente (...) La madre había ladeado la cabeza en un mohín de resignación y abandono. (p.225)

Tanto la madre como la hija con víctimas, mártires. El pasaje anterior ilustra el sufrimiento de la madre; el de la hija está presente en varios pasajes: cuando se sacrifica por mantener el hogar pulcro aunque "estuviera enferma", cuando acepta con resignación los silenciosos reproches por no haberse casado, cuando acepta los medios tonos de la casa, el silencio que lo

envuelve todo. "Parece que para las mujeres, el sufrimiento es una virtud esencialmente femenina, y como tal refleja la experiencia de la vida de una mujer, casi diría que el sufrimiento es esencialmente una virtud femenina. Refleja una cualidad femenina, considerada como buena o meritoria. El sufrimiento es una parte inherente al ser mujer, de aquí que constituye una parte de la identidad femenina y es a veces algo más y diferente de lo que usualmente se asocia con el sufrimiento. Siendo así las cosas, es importante que al sufrimiento se lo haga visible." ⁷

Pero ya acercándonos al final del relato vemos que la protagonista está dispuesta a efectuar un cambio. Al aceptar la presencia del tren como cierta, al vestirse para viajar y rezar su oración pagana, "tuvo la imperiosa necesidad de rezar aquella oración pagana que era solamente suya y no al Cristo de los cielos sin misericordia" (p.233). Es importante notar que cesa en este punto de rezarle al Dios cristiano y por tanto también se interrumpen las imposiciones del catolicismo sobre su ser. Puede buscarse en otros sitios, deja de responder a criterios de autocastigo y sufrimiento. Sería interesante detenerse un momento en la dicotomía del pecado del imaginario cristiano. El relato "Tren Nocturno" tiene una fuerte carga de simbolismo religioso como ya habíamos mencionado al principio del análisis. Es por eso interesante ver la separación en que se encuentran en

⁷ Marit Melhus, "Una vergüenza para el honor, una vergüenza para el sufrimiento", en Milagros Palma (ed.), *Simbólica de la feminidad*, Colección 500 Años, No. 23, Quito, Abya-Yala, 1990.

el cuento la mente del cuerpo, al igual que podría ser útil hacer un paralelismo entre la soltería y el convento para luego ver la relación que ambas mantienen con estas diferentes esferas. Las menciones al cuerpo son mínimas, como ya hemos visto, pero en cambio las referencias al proceso racional de la protagonista son innumerables. La protagonista, "la hija", está constantemente volviendo sobre sí misma, racionalizándolo todo, pensando en el por qué de sus actos, de los de sus padres. Sus reflexiones se funden a veces con los del narrador, ella se vuelve su contraparte. Al principio del relato el narrador habla sobre el insomnio, "*el insomnio agudiza los sentidos, los prolonga, los electriza, los hace capaces de captar señales (...)* A lo mejor *-se dijo-*, todo era un sueño. A lo mejor estaba soñando un insomnio que era además un sueño" (p.195), ella interviene en las reflexiones. Continúa el relato y la hija le cuenta a su madre del tren y piensa, "*(e)ra evidente que la madre no había escuchado nada raro la noche anterior. De escucharlo, hasta se lo hubiera negado. Y olvidado. Los viejos tienen sus propias manías, su propia tozudez en la cual se esconden ciegamente por miedo (...)* Pero ahora no sabía de qué tren le estaban hablando. 'Crees que tengo alucinaciones', **pensó** " (p.201, las negrillas son mías). ¿Quién habla en qué momento, cómo establecer límites entre los pensamientos del uno y del otro y cómo explicar entonces que la órbita intelectual sea la de la protagonista cuando la mujer ha sido relegada generalmente al mundo "preracional"? Quisiera en este punto indagar un poco en los 'supuestos' de la soltería y la vida conventual para poder

encontrar una respuesta. La mujer soltera es considerada un ser asexuado que, por una circunstancia u otra, no se ha casado y es generalmente descrita como 'histérica'. La monja, o a lo que quiero llegar, -la mística-, es también considerada un ser asexuado e histérico. Y fue por esto mismo que en el siglo XVII colonial pudo entrar a habitar en cierta medida el mundo racional del hombre. Aunque, eso sí, desde una puerta trasera. Dice Jean Franco en *Plotting Women* , "el misticismo fue un lenguaje del individuo y del cuerpo por el que las mujeres pudieron hablar (...) podían habitar la imaginación, en un mundo irreal, donde las palabras y el silencio estaban cargadas de una intensidad extraordinaria (...) el lenguaje místico es obviamente un lenguaje del deseo (...) evita el racionalismo para entrar directamente a la comunión (...) la escritura es lo que finalmente baja a la mística de su éxtasis y la trae nuevamente al entramado de la racionalidad"⁸ .

Describe Luce Irigaray⁹ a estas mujeres como evasoras de los límites de la individualidad y la identidad y las llama *mystériques* , en un juego de palabras entre místicas y, la descripción masculina de las mismas como, histéricas.

La protagonista teme que su madre crea que ella tiene "alucinaciones" y la crea una histérica:

⁸ Jean Franco, *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1989.(La traducción es mía)

⁹ Luce Irigaray, *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit, 1974.

(C)omo una burbuja que se desprendiera del fondo de un lago de oscuras aguas y ascendiera violentamente hacia la superficie, un despiadado exabrupto interior vino a decirle que allí las horas de la espera ya habían pasado (...) No fue ni una mueca de horror ni de angustia lo que le descompuso el rostro. No fue tampoco un grito de espanto lo que hizo que su mano se apretara contra su boca. En ella solamente hubo un brusco zigzag de estremecimientos que le atravesó el cuerpo. Mejor, una repentina sensación de frío. Un segundo después corría por la casa en busca de su madre, y con una idea fija en la mente (...) (quiso) refrenar el acuciante ímpetu que la arrastrara hasta allí. La había asustado en verdad. Al llamarla, su voz se había elevado como si gritara (...) Algo ocurría dentro de ella que la madre apenas lograba entrever. "Habrá tenido otra visión", se dijo. Y recordó aquel primer llamado que la sobresaltara en el momento en el que la hija irrumpió en la habitación". (p.221, las negrillas son mías)

Vemos pues que sí podemos hablar del 'misticismo' de la protagonista y así también podemos entender su constante 'trance', su internamiento en el mundo de los sueños que pareciera necesitar de la mano del narrador para volverse comprensible. Como dice Franco, para que el lenguaje de la mística se entienda tiene que racionalizarse a través de la escritura. Es ahí donde se funde la protagonista con el narrador para relatar la historia.

Al final del cuento se aleja de su destino trazado, se dispone a aceptar sus deseos. De acuerdo con Freud la fuerza de los sueños nace de un impulso inconsciente que busca ser realizado, un deseo que no puede ser cumplido en la vida diaria. "Un sueño es la

realización (disfrazada) de un deseo (suprimido)"¹⁰. La protagonista puede "*pensar en ese país lejano del que no sabía nada, excepto que era lejano y acaso cálido, y en el que sólo a veces conseguía pensar*" (p.233). Al perder el miedo y aceptar la aventura, "*dentro de su alma hubo un vuelco de una balanza que se inclinara hacia el lado imprevisto*" (p.233), la protagonista se encuentra dispuesta a internarse en un nuevo mundo que la alejará de su zozobranante realidad. Pero no llegamos a comprender del todo lo que el abrir la puerta de calle implica: ¿la protagonista huye hacia la locura o hacia un nuevo mundo exterior? Tal vez, al retomar el paralelismo hecho entre las místicas y la protagonista, se pueda entender ese viaje. Ninguna de las dos emprenden aventuras reales en el mundo físico sino más bien en el ámbito espiritual. Dice Franco, " (la mística) es transportada por medio de sueños y visiones a través del tiempo y el espacio (...) Este viaje era el equivalente femenino del viaje de autotransformación del héroe". ¿No se podría decir lo mismo del viaje que está a punto de emprender la protagonista de "Tren Nocturno" ?

¹⁰ Sigmund Freud, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Gallimard, 1990.

CAPITULO 3

La Esposa

"Agradezco a Dios no haber nacido mujer"
Oración diaria de los hombres judíos

"Una mujer deber ser soñadora, coqueta y ardiente"
Canción popular

"Clara me protegía con su sombra puritana y añeja"
Los gestos de la soledad
Raúl Pérez Torres

En la literatura la mujer/esposa debe representar un papel imposible, debe apoyar al hombre, cobijarlo como a un hijo y seducirlo como a un amante. Debe adivinar qué rol desempeñar en cada momento, para así poseer cualidades positivas como esposa sumisa o sino verse representada como una mujer dominante, recargada de connotaciones negativas. He aquí la imagen que nuestra literatura reciente nos da de cada una:

La esposa sumisa:

Sube la bata de dormir de su mujer y desliza el mínimo calzón de seda, arrollándolo hasta cerca de las rodillas. Del resto se encarga ella con expertos aunque lerdos movimientos, en tanto dibuja un mohín de aburrimiento en su boca, sin abrir los ojos. El la cubre con su cuerpo y le dice

*al oído mi reina, penetrándola y detectando el inconfundible
olor a miedo de su sangre*

(Rodríguez, "La vuelta", p.103)

O la dominante esposa hostil:

*Sólo yo puedo saber, o reconocer, que he sido atrapado en la
irreversible tela de araña. No importa el tiempo que
permanezca fuera de casa y disponga ficticiamente de mí
mismo. El ojo-núcleo, la vagina concentracionaria, que
aguarda al centro de la telaraña,..., siempre deberé
emprender el regreso, en el renovado, repetitivo ceremonial
de la reconstitución, del retorno .*

(Proaño, "La doblez", p.24)

En la literatura del período en cuestión las mujeres no son valoradas como personas sino definidas por su relación con sus esposos. Es según el valor que les otorgan los hombres que poseen un peso (negativo o positivo) en la sociedad. Según Mary Anne Ferguson, "una mujer que vive feliz y es sumisa es el ideal; la que se revela es temida y aborrecida"¹.

En el cuento de Vladimiro Rivas Iturralde, "El Apátrida", encontramos las dos variantes de esposas; la mujer sin nombre de "Recordando el mar", es la esposa destructora, omnipresente

¹ Mary Anne Ferguson, *Images of Women in Literature*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1986, 4th. edition.

y hostil que representa el estereotipo del valor negativo del hogar.

El apátrida Vladimiro Rivas Iturralde

La estructura de "El apátrida" es interesante porque estamos constantemente tratando con personajes ausentes. Existen varios triángulos 'amorosos' que nunca logran completarse pues siempre falta una de las puntas. Lo que evidencia este cuento, para nuestro interés, es el papel de la mujer en la formación del hogar. Sin ella no existe una casa, una estabilidad. El protagonista del cuento, Oswaldo Villegas, está constantemente moviéndose, huyendo de su presente, buscando otras partes "*porque no había más remedio, porque debía estar y no era posible estar en otra parte*" (p.96). Villegas es un personaje que no se entiende a sí mismo y parece buscar la compañía de mujeres para encontrarle algún sentido a su existencia. Todas sus cualidades negativas se van reflejando en ellas; su primera mujer se convierte en su espejo:

Fue como si estuviera ante un espejo empañado que de pronto empezara a revelarle con claridad sus propios rasgos. Frunció el ceño y notó cuánto se le parecía (...) siguió observándola y mirando el paulatino descorrerse del velo del espejo que le revelaba un rostro espantoso, agriado por la desilusión y el desencanto: el suyo .(p.95)

Su segunda mujer, Alicia, también acaba pareciéndosele, "(c)omo en un espejo, como antes, la espantosa imagen le hizo retroceder" (p.100).

El epígrafe del cuento nos da las pautas que nos guiarán por el relato: el movimiento, el viaje inútil, el retorno al 'pasado' para recién -con el distanciamiento que permite un viaje- 'entender' el sitio actual. Sabemos pues, desde el principio, que viajaremos y extrañamente por tren² .

Comienza el cuento con una pesadilla, la primera oración no difiere mucho de la primera línea de *La metamorfosis*, "*Esa noche tuvo Oswaldo Villegas una pesadilla tenaz*" (p.93), pero no es sólo con este texto sino con otros de Kafka, (i.e. "El ferrocarril de Kalda") que Rivas utiliza una suerte de intertextualidad. Al existir ya una estructura predeterminada, de fantasía, podemos esperar muchas cosas sin sorprendernos. Por ejemplo, la casi total falta de juicios de valor cuando se habla de las distintas parejas de Villegas. No se juzga ni condena a las mujeres por cambiar de hombre constantemente. El cuento es en sí mismo un sueño, una pesadilla de soledad y tristeza que cruza a todos los actores. El tren, aquí al igual que en "Tren nocturno", es un símbolo de la falta de conexiones y comunicaciones humanas. Esa una suerte de viaje solitario y sin destino,

² Extrañamente porque el cuento "Tren Nocturno", ya analizado, comienza igual: una pesadilla, un tren y luego el insomnio.

El ferrocarril partió y nadie lo esperaba. No intentó salir de la estación y en un banco se sentó a esperar el próximo tren, Pero tardaba tanto que empezó a envejecer. Tan viejo se miró que ya no pudo resistir y se lanzó a la línea férrea y lloró sobre el hierro y ahí esperó la muerte, que tampoco le socorrió (...) Fue un gran alivio estar de nuevo en él, sabiendo, sobre todo, que era el mismo que lo había dejado hace muchísimos años. (p.93)

Hay una constante necesidad de escapar de la realidad a través de la fantasía (o volviendo al pasado). Los sueños son fenómenos de frontera, pues ocurren cuando existe un conflicto de intensiones, cuando los deseos físicos no están completamente de acuerdo con la sociedad. El protagonista de "El Apátrida" no quiere permanecer en un hogar que ya no tiene ningún atractivo para él, pero abandonar el hogar y a su esposa son actos que violan las 'leyes' de la sociedad. Puede, al final, hacer realidad su sueño de escape al enrolarse en el ejercito, un acto bien visto por la sociedad, y huir de su casa y sus responsabilidades. Tanto aquí como en el "Tren Nocturno" o en "Las Vendas", es una necesidad, tanto de hombres y mujeres, de escapar (¿del capitalismo, de los supuestos de la sociedad patriarcal, del país mismo?) La diferencia entre la huída de la protagonista de "Tren Nocturno" y Oswaldo Villegas es que la primera intenta huir de un mundo cerrado de infancia estancada, mientras el otro huye de una realidad adulta plagada de responsabilidades. Ambos, sin embargo, huyen del sistema que los oprime; la mujer, de la ideología que la mantiene inmóvil en el hogar paterno; Oswaldo

Villegas, de un sistema que le exige asumir responsabilidades que no desea, que le exige actuar como un 'hombre'.

Aunque el narrador no emite juicios de valor al hablar de las relaciones entre los personajes, sí establece muy temprano en el cuento los roles que desempeñan tanto los hombres como las mujeres. Villegas es dueño del mundo exterior, del movimiento, de la guerra ³. Las mujeres son, en cambio, dueñas del mundo interior, del hogar. Ellos se preocupan por los acontecimientos del mundo exterior, ellas por lo cotidiano; su primera mujer se preocupa por las subsistencias: "*(h)ay que adelantarse a las subsistencias antes de que el arroz se acabe*" (p.95); Alicia es la encargada de alimentarle: "*(e)lla dio por ofrecer a Villegas una parte de las viandas que traía para su soldado*" (p.97). Ambas son esposas-madres-nutridoras que mantienen el hogar mientras el hombre va a la guerra a pelear. Ellas se defienden solas, encuentran mecanismos para subsistir; Villegas en cambio necesita estar acompañado, su vida no tiene sentido sin una mujer. Cuando pelea en la guerra, no cuida su vida: "*(s)inceramente, amigos, él quería que lo mataran*". (p.98) Su búsqueda es la de un hogar ideal, de un sueño que nunca alcanzará. Busca "*alejarse del centro, buscar aire puro y otras gentes, purificarse un poco en la indiferencia del mundo para lanzarse de nuevo, limpio, a los brazos de la mujer*". (p.100)

³ La guerra "sugiere la conquista de una mujer".
Sandra Gilbert "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War" in *Poetics of Gender*. New York: Columbia UP, 1986.

Todos los personajes del cuento aceptan la **necesidad** de estar acompañados. Están ¿buscando? todo el tiempo, tratando de cerrar el triángulo que siempre deja un ángulo abierto. La búsqueda nunca es aniquiladora, es más bien algo que 'hay que hacer', acomodarse a la nueva situación: la de Villegas con Alicia, la de la antigua mujer de Villegas con su nuevo acompañante. Buscan una familia, una manera de adaptarse a la sociedad sin chocar con ella, un internamiento en lo que Bakhtin ha llamado el "discurso autorizado". Según Bakhtin la mente posee dos tipos de discurso: el "discurso autorizado" y el "discurso interno persuasivo". La interacción y el diálogo entre esos dos tipos de discurso modelan el ámbito de lo síquico y el desarrollo del ser humano. Para entender mejor lo que es el "discurso autorizado" Bakhtin hace una analogía entre éste y lo que en la escuela se llama 'recitar de memoria'. Dice que "(Este discurso) pide que lo reconozcamos, que lo adoptemos como nuestro, independientemente de cualquier poder que pueda tener sobre nosotros para persuadirnos internamente, lo enfrentamos con ese tono de autoridad ya adherido a él"⁴ . Uno puede desobedecer el "discurso autorizado"; en el relato, Villegas desobedece este discurso al huir de su hogar y buscar otra mujer, pero mientras éste se mantenga plenamente autorizado, uno no puede cuestionarlo. Es un discurso que se hereda. El "discurso autorizado" llama a formar un hogar y eso hacen Alicia,

⁴ Mikhail Bakhtin, *Discourse in the Novel*. Ed. and translation Caryl Emerson, University of Minnesota Press, 1984.

la primera mujer y Villegas. Todo el relato se encuentra cruzado por la necesidad de acomodarse al "discurso autorizado", a la ideología. En ningún momento se habla de amor para llevar a cabo las uniones que ocurren en el cuento. Son uniones de conveniencia, de necesidad:

La encontró una mañana de agitación y gentío en la plaza central de Zaruma. La nueva vida que al parecer había ganado lo predispuso a la sorpresa. No pudo pues, menos que asombrarse de la ruta de su destino al ver en el marmágnun de aquella plaza hostil, perdido entre la muchedumbre jadeante de soldados y familias de soldados, el rostro de la mujer buscada buscando al soldado que había dejado en Arenillas. Enfrentó a la mujer, que tácitamente lo aceptó, y juntos buscaron en vano al hombre que misteriosamente había desaparecido en el campo de batalla. Observó los gestos de Alicia en la ardua búsqueda de su hombre: de algún modo se sentía protegida, segura, a pesar de todo, y casi parecía no buscarlo de veras. (p.99, las negrillas son mías)

Villegas y Alicia se acomodan juntos y tratan de vivir "algo parecido a la felicidad" (p.100), pero la culpa los gana. El rompimiento del "discurso autorizado" no los deja tranquilos:

La vida que los dos compartieron al principio parecía haber sido arrancada del abandono de esa mujer del norte que estuvo al

borde de su sueño, y de la culpable alegría por la pérdida de un soldado. La lucha por conseguir que esas culpas se convirtiesen en amor duró mucho, muchísimo tiempo, y no

sabemos si lo consiguieron o no (...) La mujer que lo esperaba en el norte y el soldado que asomaba en un rictus de la mujer seguirían acosándolos, después del placer mutuo. (p.100)

Esa culpa hace que vuelva el horror, las pesadillas de Villegas. El narrador, que se concentra en Villegas, que es su punto de vista, nos relata el retorno del tren, el gesto de Alicia que hace que sea ella la nueva abandonada. Pareciera que al reconocer el primer asomo de cotidianidad en la relación, Villegas huye. Oswaldo Villegas vive una pesadilla constante, la del tedio, el aburrimiento en la relación. Las mujeres son la causa. Al huir, espanta lo cotidiano y busca la aventura. Lo irónico es que la aventura -la segunda aventura-, lo lleva de vuelta al norte, donde su mujer, a buscar lo seguro, lo cotidiano. Pero ella ya ha buscado un nuevo hogar, la seguridad para sí misma y cuando un "*hombre desconocido*" (p.101) le ha dado su ayuda, ella se ha quedado con él. Otro triángulo abierto que se forma. Villegas ha muerto para todos, "*(P)ara ellos y para el pueblo, acaso también para sí mismo, Villegas había muerto*". (p.101) Su pesadilla se ha vuelto realidad, sólo que ahora el tedio recae sobre él; él es su portador: "*(U)na medianoche tomó el ferrocarril y se alejó del pueblo sin destino fijo*". (p.101).

Recordando el mar

Francisco Proaño Arandi

Apenas entramos al relato sabemos que nos encontraremos con un ambiente cerrado, recargado, donde dos personajes serán el centro del cuento:

Casado con ésta, mi predestinada mujer, la escucho muy cerca, la intuyo en torno, (...), la oigo llegar al borde de mi aire, tocar con la punta de su índice mi ensambladura, transmitirme imperiosa sus usos, el orden, las cotidianas instrucciones." (p. 21)

La primera imagen es la de una mujer-lapa prendida al aire del protagonista, robándole todo atisbo de movilidad. Ella la "predestinada mujer" (p.21), la "diosa desconocida de la duplicación" (p.24), "ha rehecho el mundo a su medida y alcance, y se ha colocado en el centro" (p.24), en una "devoradora dinámica" (p.24). El protagonista es su víctima, que ha sido "atrapado en la irreversible tela de araña". (p.24).

La mujer está presente en el relato como una presencia ominosa que no tiene voz ni nombre. Actúa como el reverso del personaje masculino, infantil y desocupado (para observar con tanta minuciosidad los cambios de luz en la casa⁵, y

⁵ "... hago un inventario del espectro cromático que rige ahora la casa, el minucioso diapasón que empieza en el amarillo pálido de las cortinas, baja apenas un tono en el casi naranja de los cristales, se prolonga en el carmelita otoñal de los maceteros, se adensa al cabo en el café perla de las

seguir los movimientos de su esposa por el hogar, no debe tener un empleo estable); ella es la que mantiene el orden, la que hace las compras, la que acepta las travesuras de su "hijo-marido" (p.27) y las corrige. Sin embargo, para el lector ella es una presencia negativa y el infortunado esposo es su víctima. Pues el acepta que:

no puedo dejar el lugar dispuesto para mí en su rígida alquimia, que sólo me queda, a modo de contrapartida, este rencor sordo, este mirar de lado, furtivo, inmerso en el núcleo o atisbadero central de mi sombra (p.22).

Ella es la que tiene el poder: "el poder no es femenino y las mujeres poderosas son literalmente monstruos ... deben ser eliminadas, reformadas, o por lo menos, condenadas"⁶ . Si esta mujer responde al estereotipo de la esposa dominante deberá recibir un castigo por no representar un rol sumiso. El marido la castiga "donde más le duele" (según interpreta el marido las prioridades de su mujer):

(C)oncebí diversas formas de rebeldía, pero ninguna era posible, puesto que se había vuelto incólume a toda destrucción, a todo desorden. (p.25, las negrillas son mías)

Ejercicio la única posibilidad que me resta para evidenciar el rencor. Abro los cajones de la cómoda, en el dormitorio, y de una manera minuciosa, casi preciosista, comienzo a desperdigar las diversas prendas a través de la casa, por la

barrederas, hasta volverse crepuscular, casi negro, arabescos, en el sinfín de las baldosas" (p.21)

⁶ Lee Edwards, "Women, Energy, and Middlemarch," *Massachusetts Review* 13(1972).

sala, en el baño, por la cocina, aun en el balcón delantero del apartamento (...) El contorno, todavía invisible, de un ahorcado, empieza a insinuarse a partir de la corbata que he dejado suspensa en la lámpara de la sala. Las medias de nylon desconyuntadas sobre el pasamano, se me aparecen a modo de impronta de una mujer violada minutos antes. En el sofá, un pantalón se pliega en ademán obsceno. La falda recogida al filo de la mesa, en el comedor, torna a inquirir acerca de un ligero acto de sodomía. Mi camisa levita en el intento de reproducir el perfil de un guillotinado. Huyo. (p.26, las negrillas son mías)

El protagonista castiga a su esposa desordenando la casa, llevando a cabo vicariamente lo que realmente quiere hacer con ella: ahorcarla, violarla, sodomizarla, guillotinar su cabeza. No se atreve, pues más que el temor a la tela de araña que crece, acepta en cierta medida el poder que su esposa ejerce sobre él porque es hermosa :

Aún soñé que llegaba a la cama, atrapaba su delicado cuello y retorció, lleno de ira, o de impotencia, su hermoso pelo, su cabello fluvial que no deja nunca de recordarme el mar ... (p.25).

Lo que la salva de la muerte es su belleza: "Esas raras mujeres que de alguna manera son representadas en la ficción como admirables y poderosas, tienen un poder que proviene de su belleza o su sexualidad" (Edwards, p.226). Pero es solamente en este pasaje del cuento que el protagonista se olvida del rencor hacia su mujer para admirar su cabellera. Luego, el rencor hace

"densos mis pasos" (p.25) y tiene que buscar su venganza para arrebatarse por unos minutos el poder que él no posee.

Es significativo la reversión de los "roles sexuales" en el cuento, lo que crea problemas síquicos en el protagonista, quien demuestra ciertas características paranoicas:

Descubro una sabiduría insustituible en la disposición de los objetos, un orden que no admite otro ... (p.21);

Deliberadamente cruel, rencoroso ... (p.21);

Ella hace ostensible su presencia; su mirada clavada en mí, crea una nueva luminosidad en el cuarto, un efecto infrarrojo (p.22);

Me percató de que hay un elemento adicional en la atmósfera. Lo percibía quizás inconscientemente; pero es ahora que lo recepto con claridad, con irritación (...), he podido identificar la maniática repetición de una voz (p.22);

La voz, su voz inventada para causar un efecto de cabal aniquilamiento, alude a mi propio ser espectral (p.22);

Sólo yo puedo saber, o reconocer, que he sido atrapado en la irreversible tela de araña (p.24)

Dice Kaufman, "La equiparación de la masculinidad con el poder es un concepto que ha evolucionado a través de los siglos, y ha conformado y ha justificado a su vez la dominación de los hombres sobre las mujeres en la vida real y su mayor valoración

sobre éstas."⁷ Los hombres, portadores de poder, deben también controlar, dominar y ejercer influencia: su poder acarrea responsabilidades. En cambio los niños están libres, no son responsables ante nadie pero tampoco tienen poder. El protagonista con sus "travesuras" (p.27) y su escape en el alcohol ⁸, "huy(e)" (p.26) de las prescripciones de la masculinidad. La esposa deberá, entonces, asumir el poder: "controlar, dominar e influenciar"⁹. A través del relato ella asume ese velado poder:

Y no es que me tenga sujeto, asido a reglas indiscriminadas, prosaicas, como en el caso de otros maridos. Al contrario, muchos se admiran de mi libertad de movimientos (...)La verdad, igual que siempre, es distinta. Sólo yo puedo saber, o reconocer, que he sido atrapado en la irreversible tela de araña. (p. 23-24, las negrillas son mías)

Cómo interpreta el texto el lector femenino, si en realidad, "uno nunca lee sin identificarse"¹⁰. No puede tomar partido con la esposa que sin nombre e identidad puede ver su papel resumido en el del estereotipo de "la hostil/devoradora", pero tampoco puede identificarse con el marido infantilizado aunque

⁷ Michael Kaufman, "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres" en *Género e Identidad*, TM Editores, Sta. Fé de Bogota, 1995 (p. 123-146)

⁸ "El alcohol de la noche pasada, es decir, sus rescoldos ..." (p.23)
"Ahora, el alcohol de la víspera prosigue en mi cuerpo su destilación ácida..."(p.25).

⁹ Berenice Carroll define al poder como "control, dominación e influencia". Berenice Carroll, "Peace Research: The Cult of Power". *Journal of Conflict Resolution* 16(1972).

¹⁰ Hélène Cioux y Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing. University of Minnesota Press, 1986. (la traducción es mía)

simpatice con su opresión. La mujer queda excluida de la experiencia de la historia y, a la vez, no puede leer sin ser interpelada por las imágenes negativas de la mujer que presenta: definiéndola de cierta manera. Según Judith Fetterley, "Como lectoras, profesoras e investigadoras, se enseña a las mujeres para que piensen como hombres, para que se identifiquen con el punto de vista de los hombres, para que acepten como normal y legítimo un sistema masculino de valores donde el principio central es la misoginia (...) Las mujeres sufren, no simplemente la falta de poder de no ver su experiencia articulada, clarificada y legitimada en el arte, sino más significativamente, la falta de poder que es el resultado de la infinita división de su ser contra su ser. La consecuencia de identificarse con lo masculino mientras se le recuerda que lo masculino, lo universal, es aquello que *no es femenino*"¹¹. Este relato, más que ningún otro, es en su esencia la representación del estereotipo de la Mujer, de su "esencia inherente de Madre, Misterio, Maldad Encarnada, Objeto del Deseo Masculino"¹². Un ser inexistente, ajeno al ser humano-histórico, del sujeto social que se define dentro de las tecnologías del género. La protagonista de "Recordando el mar" nunca interpela a su marido, nunca oímos su voz, ni sabemos

¹¹ Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press, 1978. (la traducción es mía)

¹² Teresa de Lauretis *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*. Indianapolis: Indiana UP, 1987. (La traducción es mía)

cuáles son sus intereses, porqué se comporta como lo hace, porqué se molesta tanto con el desorden, pues una diosa es un símbolo y como tal representa un orden inmemorial e inmutable:

El mudo-infierno es el orden: el eterno retorno del hombre-marido-amante-hijo a la vagina concentracionaria no es más que la eterna restauración del orden: Reconstitución, reedificación, rehacimiento, restauración, resurrección, reversión. RE, diosa desconocida de la duplicación, de la persistencia cruel, de la inmovilidad circular, de la recurrencia abismal y doblemente opresiva. (p.24)

Conclusiones

Si afirmamos junto a Adrienne Rich que "todo silencio tiene un significado"¹, debemos suponer que las voces silenciadas de las mujeres en los cuentos "Las Vendas" de Raúl Pérez Torres, "Tren Nocturno" de Abdón Ubidia, "El Hombre de la Mirada Oblicua" de Javier Vásconez, "El Apátrida" de Vladimiro Rivas Iturralde y "Recordando el Mar" de Francisco Proaño Arandi deben tener algún significado. Recordemos que los autores que se escogieron para este estudio forman parte de la "Generación del 1944", una generación que según Rafael Quintero y Erika Silva "está marcada -a nivel continental- por la peripecia política de América Latina que, a lo largo de cuatro décadas, ha visto desplegarse en su escenario revoluciones triunfantes, como la revolución cubana² (...) *El tiempo de la efervescencia de las utopías* (...) que nos forjaron como intelectuales críticos del Estado, intransigentes con las arbitrariedades y mistificaciones de los poderosos"³. Es una

¹ Adrienne Rich, "Disloyal to Civilization" in *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: W.W. Norton & Company, 1979. (La traducción es mía).

² "El ejemplo de Cuba, que continúa enfrentado al problema del sexismo veinte años después del triunfo de la revolución, nos demuestra que la igualdad económica tanto para hombres como para mujeres no significa una igualdad política y social automática".

Cynthia Steele, "Towards a Socialist Feminist Criticism". Ohio:Hispanamerica, 6, 1984.(La traducción es mía).

³ Rafael Quintero y Erika Silva, "La triple búsqueda de nuestra generación". Discurso pronunciado por los autores en la presentación del libro *Ecuador: una nación en ciernes*, Quito, 23 de julio de 1991, en *Índice de la*

época de búsqueda de identidad, "Es el gran momento de la literatura latinoamericana. Dentro de él, la narrativa lleva la vanguardia y sirve de resorte impulsor para que los escritores ecuatorianos definan lo que tienen que decir"⁴. Sin embargo, las mistificaciones de la imagen de la mujer se mantienen; en la literatura, las mujeres ecuatorianas de este período de cuestionamiento y reformulación de la identidad nacional no tienen qué decir, o tal vez, con su silencio expresan mucho. El silencio de las mujeres en los cuentos analizados: de las prostitutas, de las esposas, de las mujeres solteras, nos muestran a un ser sujetado que funciona como "paisaje"⁵. Si seguimos el razonamiento de Althusser⁶ sobre el rol de la ideología en la construcción del sujeto y la contribución de los aparatos ideológicos del estado en la formación de éste, podemos ver, que no sólo la imagen de la mujer que presenta la literatura es efecto de la que ha sido socialmente construída por los aparatos ideológicos del estado, sino que también contribuye a formarla.

Narrativa Ecuatoriana, G. Jaramillo, Raúl Pérez, Simón Zavala editores. Quito, Editora Nacional, 1992.

⁴ Cecilia Ansaldo, en *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*. Raúl Vallejo, editor. Quito, Libresa, 1990.

⁵ Carlos Monsiváis en un estudio crítico sobre el rol de las mujeres en la literatura mexicana llega a la conclusión de que desempeñan la función de "paisaje", son el telón de fondo sobre el que se desarrolla la historia de los hombres.

Carlos Monsiváis, "Sexismo en la literatura mexicana" en *Imagen y realidad de la mujer*, ed. Elena Urrutia. México, SepSetentas, 1975.

⁶ En Louis Althusser . "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.

En otras palabras, en lugar de funcionar como contradiscurso, la literatura (al menos en este aspecto), funciona como un aparato ideológico más.

El género es tanto una representación como una autorepresentación, es el producto de varias tecnologías sociales (como la **literatura**, el cine, los discursos institucionalizados, epistemologías, y las prácticas críticas y de la vida diaria). Siguiendo a de Lauretis ⁷, podemos concluir que:

(a) El género es una representación, lo que no quiere decir que no tiene implicaciones reales, tanto sociales como subjetivas, sobre la vida material de los individuos;

(b) La representación del género es su construcción, "todo el arte occidental y la cultura superior es el grabado de la historia de esa construcción" (de Lauretis, 1987);

(c) La construcción del género sigue en marcha, en los medios de comunicación, en los colegios, los juzgados, la familia (en los "aparatos ideológicos del estado" Althusser, 1971) pero también en la comunidad intelectual y en la prácticas de arte de vanguardia.

En resumen, el sistema de género es una construcción sociocultural, es un sistema de representación que otorga significado (identidad, valor, prestigio, estatus dentro de la

⁷ Teresa de Lauretis *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction*. Indianapolis: Indiana UP, 1987.

jerarquía social) a los individuos en la sociedad y, como hemos visto, la literatura contribuye a formarlo. Y la narrativa ecuatoriana del período analizado representa una figura plana de la mujer, sin profundidad ni peso, una imagen estereotipada. Donde la coordenadas no varían y podrían ser las mismas que señala Luis Leal en el caso de México, "Las variantes de la mujer virginal son la novia inocente y pura, la monja intocable, la esposa sumisa; mientras que la mujer violada emerge como la prostituta. El primer grupo se conforma de mujeres respetables, el segundo por aquellas que se pueden injuriar. Un grupo intermedio entre los dos extremos incluye a la solterona."⁸ Lo que ha pretendido este trabajo es señalar esto dentro del estudio de cinco cuentos de autores que conforman el canon literario ecuatoriano. Michael H. Handelsman señalaba en *Amazonas y Artistas* (1975) que faltan estudios sobre "la imagen de la mujer en las obras de los escritores..."⁹, esta Tesis pretende contribuir a este estudio desde la perspectiva de la crítica literaria feminista¹⁰.

⁸ Luis Leal, "Arquetipos Femeninos" en *Imagen y realidad de la mujer*, ed. Elena Urrutia. México, SepSetentas, 1975.

⁹Michael H. Handelsman, *Amazonas y Artistas. Un estudio de la Prosa de la Mujer Ecuatoriana. Tomo I y II*. Guayayquil: CCE, Núcleo del Guayas, 1975.

¹⁰ Aunque la crítica literaria feminista se ha concentrado principalmente en expandir el canon literario para incluir más textos escritos por mujeres, en reinterpretar las obras de autoras según nuevos criterios y en analizar la imagen de la mujer en la literatura escrita tanto por hombres como mujeres, estoy de acuerdo en que los nuevos caminos tienen que coincidir con los que plantea Jean Franco, "en explorar las maneras en cómo el texto establece las diferencias de género... en explorar cómo las divisiones de

Tal vez replantear las lecturas en los establecimientos secundarios y cambiar el canon literario sea una prioridad en la búsqueda de una reforma curricular del sistema educativo en el país. Es importante recordar que si ésta no se da, es posible leer estos mismos textos de otras maneras. Puesto que el "significado no es una esencia inherente al texto sino que siempre es construido por el lector, el resultado de una 'circulación' entre formación social, lector y texto"¹¹. Entonces, buscar nuevas lecturas, desde la perspectiva de la teoría feminista puede ser una buena manera de interpelar las formas dominantes del poder desde los 'Aparatos Ideológicos del Estado', al cuestionar el discurso androcéntrico que ha sido tomado como Universal.

género operan dentro de la ideología del texto literario y la construcción de los roles de género e identidad" dentro de un contexto histórico, cultural y social.

Jean Franco, "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana" *Ohio:Hispanamerica*, 4, 1982.

¹¹ Stephen Heath, "Notes of Suture", *Screen* 18:4,(1977-8) pp.48-76.

Bibliografía

I. Primaria:

- Pérez Torres, Raúl, "Las Vendas" en *Doce Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1995.
- Proaño Arandi, Francisco, "Recordando el Mar" en *La Doblez*, Quito, Ed. Planeta Ecuador, 1986.
- Rivas Iturralde, Vladimiro, "El Apátrida" en *Doce Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1995.
- Ubidia, Abdón, "Tren Nocturno" en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1990.
- Vásconez, Javier, "El Hombre de la Mirada Oblicua", en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1990.

II. Secundaria:

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses", *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. New York: Monthly Review Press, 1971.
- Badinter, Elisabeth, *XY, la identidad masculina*. Bogotá, Ed. Norma, 1993.
- Bakhtin, Mikhail *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1989.

- Bakhtin, Mikhail *Discourse in the Novel*. Ed. and translation Caryl Emerson, University of Minnesota Press, 1984.
- Bakhtin, Mikhail "Popular culture in the Middle Ages and Renaissance" Ed. Michael Hoquist. Tr. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Barthes, Roland *El grado cero de la escritura*, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, México, 1987.
- Bauer, Dale "Gender in Bakhtin's Carnival" in *Feminism, an anthology of literary theory and criticism*. Ed. Robyn Warhol and Diane Price Herndl. Rutgers University Press, 1991.
- Beauvoir de, Simon "Myths: Dreams, Fears, Idols" in *The Second Sex*, London, Ed. Penguin, 1972.
- Carroll, Berenice "Peace Research: The Cult of Power". *Journal of Conflict Resolution* 16, 1972.
- Castillo, Ana "Massacre of the Dreamers" in *Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing*. Ed. Philomena Mariani. Bay Press, Seattle, 1991.
- Castro-Klarén, Sara "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina " en *La sartén por el mango*, Ed. Huraclán, 1985.
- Cela, Camilo José. *Diccionario del Erotismo Vol. I y II*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1982.
- Cioux, Hélène y Catherine Clément, *The Newly Born Woman*, trans. B. Wing. University of Minnesota Press, 1986.
- Claude Mathieu, Nicole "Power and conquest" in *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Ed. Shari Benstock. Indiana University Press, 1987.

- Coward, Rosalind. *Female Desires. How they are sought, bought and packaged.* New York, Grove Weidenfeld, 1985.
- Dávila Vázquez, Jorge "El coqueteo silencioso" en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ed. Libri-Mundi, 1990.
- de Lauretis, Teresa *Technologies of Gender. Essays on theory, film and fiction.* Indianapolis: Indiana UP, 1987.
- Douglas, Susan. *Where the Girls Are.* Random House, 1995.
- Echenique, Alfredo Bryce. *Un Mundo para Julius* Barcelona, Ed. Plaza y Janes , 1970.
- Edwards, Lee "Women, Energy, and *Middlemarch*," *Massachusetts Review* 13, 1972.
- Eschholz, Paul, Alfred Rosa y Virginia Clark, editores. *Language Awareness* .New York, St. Martin's Press, 1990.
- Ferguson, Mary Anne *Images of Women in Literature*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1986, 4th. edition.
- Fetterley, Judith *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction.* Indiana University Press, 1978.
- Fish, Stanley E. "Why No One's Afraid of Wolfgang Iser," *Diacritics* 11 (1981):7.
- Franco, Jean *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico.* New York: Columbia UP, 1989.
- Franco, Jean "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana" Ohio: Hispamerica, 4, 1982.
- Freud, Sigmund *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Gallimard, 1990.

- García, Irenne, 'Crítica y teoría literaria feminista' en *Debate Feminista* , Año 5, vol.9, marzo 1994
- García, Irenne, 'Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de la representación' en *Debate Feminista* , Año 5, vol.9, marzo 1994.
- Gilbert, Sandra "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War" in *Poetics of Gender*. New York: Columbia UP, 1986.
- Golubov, Nattie "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia" en *Debate Feminista* , Año 5, vol.9, marzo 1994.
- Gordon, Mary. *Good boys and dead girls*. London, Ed. Penguin, 1992.
- Guerra Cunningham, Lucía "La problemática de la representación en la escritura de la mujer", en *Debate Feminista* , Año 5, vol.9, marzo 1994.
- Guerra Cunningham, Lucía "Rites of Passage: Latin American Women Writers Today", in *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Ed. Lucía Guerra. Latin American Review Press, 1990.
- Handelsman, Michael H. *Amazonas y Artistas. Un estudio de la Prosa de la Mujer Ecuatoriana. Tomo I y II*. Guayaquil: CCE, Núcleo del Guayas, 1975.
- Harris, Trudier "Escaping slavery but not its images" in *The other side of the story*. Ithaca and London: Cornell UP, 1989.
- Heath, Stephen "Notes of Suture", *Screen* 18:4, (1977-8) pp.48-76.

- Irigaray, Luce " When the goods get together", Eds. Marks, Elaine & Courtiuron, *New French Feminism*, Brighton:Harvester, 1980.
- Irigaray, Luce *Speculum de l'autre femme*. Paris, Minuit, 1974.
- Jameson, Fredric *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Jaramillo, Gladys, Raúl Pérez, Simón Zavala Editores. *Indice de la Narrativa Ecuatoriana*, Quito, Editora Nacional, 1992.
- Kaufman, Michael "Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres" en *Género e Identidad*, TM Editores, Sta. Fé de Bogota, 1995 .
- Keating, Helane Levine, Walter Levy, editores. *Lives Through Literature*. New York, MacMillan Publishing Company, 1991.
- Keefe Ugalde, Sharon "Process, Identity and Learning to Read: Female Writing and Feminist Criticism in Latin America Today" in *Latin American Research Review*, XXIV.1 (1989), Southwest University.
- Kramarae, Cheri *Women and Men Speaking: Frameworks for Analysis*, Rowley, Massachusets:Newbury House, 1981.
- Leal, Luis "Arquetipos Femeninos" en *Imagen y realidad de la mujer*, ed. Elena Urrutia. México, SepSetentas, 1975.
- Lentricchia, Frank y McLaughlin, Thomas, editores. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- Mariani, Philomena, editor. *Critical Fictions. The Politics of Imaginative Writing*. Seattle, Bay Press, 1991.

- Melhus, Marit "Una vergüenza para el honor, una vergüenza para el sufrimiento", en Milagros Palma (ed.), *Simbólica de la feminidad*, Colección 500 Años, No. 23, Quito, Abya-Yala, 1990.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics*. London, Routledge, 1985.
- Monsiváis, Carlos "Sexismo en la literatura mexicana" en *Imagen y realidad de la mujer*, ed. Elena Urrutia. México, SepSetentas, 1975.
- Moreno, Hortensia, "Crítica Literaria Feminista", en *Debate Feminista* , Año 5, vol.9, marzo 1994.
- Mulvey , Laura "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in *Movies and Methods Vol. II*. Ed. Bill Nichols, University of California Press, 1985.
- Ortega, Eliana y González, Patricia Elena Ed. *La sartén por el mango*. Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985.
- Ortner, Sherry "Is female to male as nature is to culture?" in Rosaldo, Michelle Zimbalist & Lamphere, Louise (eds) *Women, Culture and Society*, Stanford University Press, 1974.
- Palma, Milagros "Malinche. El malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza", en Milagros Palma (ed.), *Simbólica de la feminidad*, Colección 500 Años, No. 23, Quito, Abya-Yala, 1990.
- Paz, Octavio *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., ed.13, 1984.
- Rich, Adrienne "Disloyal to Civilization" in *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: W.W. Norton & Company, 1979.
- Rivas, Vladimiro "María Angelina, él, ella" (Historia de un amor añejo) en *Cuento Contigo, antología del cuento ecuatoriano*. Ed. U. Católica de Guayaquil/U. Andina, 1993.

- Rodríguez, Marco Antonio "La vuelta", en *Diez Cuentistas Ecuatorianos*, Quito, Ediciones Libri Mundi, 1990.
- Steele, Cynthia "Towards a Socialist Feminist Criticism". Ohio:Hispanica, 4, 1982.
- Todd, Janet. *Feminist Literary History*. New York, Routledge, 1988.
- Vallejo, Raúl, editor. *Una gota de inspiración, toneladas de transpiración*. Quito, Libresa, 1990.
- Varas, Patricia. *Narrativa y Cultura Nacional*. Quito, Abrapalabra Editores, 1993.